AUX ABORDS DE LA CLAIRIÈRE

ÉTUDES INDIENNES ET COMPARÉES EN L'HONNEUR DE CHARLES MALAMOUD

BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES
SCIENCES RELIGIEUSES

VOLUME
154

Illustration de couverture : Alberto Giacometti, *La clairière*, 1950. Bronze, 59,5 x 85,5 x 52 cm Kunsthaus Zürich. © Fondation Alberto Giacometti.

AUX ABORDS DE LA CLAIRIÈRE

ÉTUDES INDIENNES ET COMPARÉES EN L'HONNEUR DE CHARLES MALAMOUD

Sous la direction de

Silvia D'Intino et Caterina Guenzi

BREPOLS

La *Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences religieuses*

La collection *Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences religieuses*, fondée en 1889 et riche de plus de cent cinquante volumes, reflète la diversité des enseignements et des recherches menés au sein de la Section des sciences religieuses de l'École Pratique des Hautes Études (Paris, Sorbonne). Dans l'esprit de la section qui met en œuvre une étude scientifique, laïque et pluraliste des faits religieux, on retrouve dans cette collection tant la diversité des religions et aires culturelles étudiées que la pluralité des disciplines pratiquées : philologie, archéologie, histoire, philosophie, anthropologie, sociologie, droit. Avec le haut niveau de spécialisation et d'érudition qui caractérise les études menées à l'EPHE, la collection *Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences religieuses* aborde aussi bien les religions anciennes disparues que les religions contemporaines, s'intéresse aussi bien à l'originalité historique, philosophique et théologique des trois grands monothéismes – judaïsme, christianisme, islam – qu'à la diversité religieuse en Inde, au Tibet, en Chine, au Japon, en Afrique et en Amérique, dans la Mésopotamie et l'Égypte anciennes, dans la Grèce et la Rome antiques. Cette collection n'oublie pas non plus l'étude des marges religieuses et des formes de dissidences, l'analyse des modalités mêmes de sortie de la religion. Les ouvrages sont signés par les meilleurs spécialistes français et étrangers dans le domaine des sciences religieuses (chercheurs enseignants à l'EPHE, anciens élèves de l'École, chercheurs invités…).

Directeur de la collection : Gilbert Dahan

Secrétaire de rédaction : Cécile Guivarch
Secrétaire d'édition : Anna Waide

Comité de rédaction : Denise Aigle, Mohammad Ali Amir-Moezzi, Jean-Robert Armogathe, Hubert Bost, Jean-Daniel Dubois, Michael Houseman, Alain Le Boulluec, Marie-Joseph Pierre, Jean-Noël Robert

© 2012 Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise without the prior permission of the publisher.

D/2012/0095/164

ISBN 978-2-503-54472-4

Printed on acid-free paper

INTRODUCTION

[…] Only the gift
To see things as they are, halved by a darkness
From which they cannot shift.

Derek Walcott, *A Map of Europe*

Charles Malamoud rappelle que le terme *loka*, qui désigne en sanskrit le monde, est apparenté au latin *lūcus*, dont le sens premier est « clairière ». Le *loka* est un lieu de lumière, éclairé par les astres du jour et de la nuit. Il n'est cependant pas directement perçu comme une clairière s'opposant à la forêt : le monde ne saurait subsister tout seul, sans le « non-monde » (*aloka*) qui l'entoure. Réfléchir *aux abords de la clairière* signifie donc saisir du même regard la forêt tout autour, penser l'articulation nécessaire entre monde et non-monde.

Les textes ici réunis sont issus d'un colloque organisé en l'honneur de Charles Malamoud au Collège de France en octobre 2010[1] : pour revenir sur l'impact des travaux de l'indianiste, mais aussi pour capter quelques éclats du vent nouveau qu'il a insufflé dans la pratique du comparatisme et dans le dialogue interdisciplinaire depuis près d'un demi-siècle. Comparer est un art des limites : l'art de circonscrire une question, de voir comment elle se pose dans un contexte donné, tout en laissant apparaître la spécificité de tel contexte, avec ses visions, ses propres modalités de pensée ; travailler par contraste, travailler au clair-obscur. Le regard pointé vers l'Inde, on trouvera dans ce volume quelques images et reflets de ses ailleurs proches et lointains, irréductibles et à la fois intimement liés à son destin, des Mystères orphiques à l'écriture japonaise : une Inde à l'écart des exotismes et du miroir idéalisant

1. Nous tenons à exprimer ici notre gratitude vis-à-vis du Collège de France, et tout particulièrement des Professeurs Gérard Fussman et John Scheid, qui nous ont aidées à mener à bien ce projet et à le réaliser dans les espaces de cette Maison. Il nous est agréable de rappeler également les autres institutions qui ont généreusement contribué à la réalisation du colloque, l'École pratique des hautes études, l'École des hautes études en sciences sociales, l'International Institute for Asian Studies (Leyde) ; les laboratoires « Anthropologie et histoire des mondes antiques » (Anhima) et « Centre d'études de l'Inde et de l'Asie su Sud » (Ceias), ainsi que les membres du Comité scientifique Lyne Bansat-Boudon, Philippe Hoffmann, Jan E. M. Houben, François de Polignac, John Scheid. Un très grand merci à Pierre Oster pour ses précieuses relectures, et à Sofia Moncó-Taracena pour la première mise en forme des contributions ici réunies.

cher à Arrien interprète d'Alexandre ; plus près du pays que parcourt, au XV^e^ siècle, Athanase Nikitine, durant son voyage au risque de la perte de soi, et dont il nous a laissé un troublant « récit de la solitude »[2].

L'Inde à laquelle Charles Malamoud a consacré son œuvre est essentiellement l'Inde védique, si éloignée dans le temps et encore aujourd'hui si difficile à situer, qu'une part d'ombre reste durablement inscrite dans son histoire. Au cœur de cet univers, le rite est le domaine éminent de l'exercice de la pensée : c'est par le rite, rappelle Charles Malamoud, que l'homme védique saisit les « différences et oppositions » lui permettant de décrire le monde autour de lui. Le rituel védique possède une langue, une grammaire, une structure, des fonctions que la performance rituelle ne cesse de déployer. C'est en tant que langage, parce qu'il est analysable comme un langage, que le rituel védique a survécu à lui-même, qu'il a su se perpétuer en renaissant de ses cendres. Frits Staal a mené aux extrêmes conséquences cette thèse qui lui a permis de décrire l'action rituelle en termes d'« activité pure », marquée par l'« absence de signification » (*meaninglessness*). Mais cette dimension du rituel védique doit surtout mettre en lumière le trait paradoxal de ce langage, avec ses enchaînements inattendus, ses progressions et retournements abrupts, son formalisme souvent exaspéré, ses apories. Vue sous cet angle, cette « absence de signification » est inséparable de la « générosité » du langage – des langues et métalangues – pour laquelle Staal avait une véritable fascination, et qui était au cœur de son humanisme[3].

Frits Staal nous a récemment quittés. Il avait courageusement entrepris le voyage depuis sa demeure dans la forêt thaïlandaise pour être avec nous lors du colloque. Sa contribution ne figure malheureusement pas parmi les textes du présent volume. Pendant sa communication, il avait montré les images d'un *agnicāyana* (rituel de l'« empilement du feu ») réalisé au Maharashtra en 2007 en le comparant avec le même rituel célébré au Kerala en 1975, décrit dans les volumes de son magistral *Agni*[4]. C'est un rituel que l'on considérait à l'époque comme ayant disparu. Mais « l'Inde est un pays de miracles », observait-il, et le rituel védique aurait été fidèlement préservé au fil des siècles, de même que l'apprentissage par cœur du Veda que tout garçon de haute caste entreprend au cours de son initiation (*brahmacharya*), pratique qui remonte à l'époque où l'écriture n'était pas encore utilisée.

---

2. Cf. A. Nikitine, *Le voyage au-delà des trois mers. Introduction, traduction et notes de Charles Malamoud*, Paris, François Maspero/La Découverte, 1982.

3. Introduisant une réflexion sur la générosité des langages formels, Staal écrit : « The French mathematician d'Alembert (1717-1873) wrote "algebra is generous: she often gives more than is asked of her". A simple example is the expression (a + b) = (b + a). It applies to integers as in (2 + 3) = (3 + 2), but also to rational and other numbers and geometrical figures under certain conditions. It applies to natural languages also though there are exceptions as pointed out by British philosopher Gilbert Ryle: "She took arsenic and died" is not the same as "She died and took arsenic" ». F. Staal, « Preface: The Generosity of Formal Languages », *Journal of Indian Philosophy* 35 (2007), p. 405-412 (405).

4. Ce fut émouvant d'avoir avec nous, lors du colloque, Adélaide de Menil, la photographe qui avait accompagné Frits Staal pendant cette mission.

Le sacrifice védique, et plus précisément la « scène sacrificielle », habite (hante) encore les ouvrages récents de Charles Malamoud. Dans cette scène, la tension entre mythe et rite est à son comble et « le mythe lui-même […] enseigne que le paradigme du rite est là par avance, donnant au récit mythique sa structure et son motif »[5]. Dans le sacrifice immémorial évoqué par les mythes védiques, Jan C. Heesterman a cependant toujours cherché les vestiges d'une « préhistoire » du rite, époque à jamais révolue. Ses ouvrages sur le sujet sont aujourd'hui des classiques. Ici, à partir de l'article de Charles Malamoud « Terminer le sacrifice. Remarques sur les honoraires rituels dans le brahmanisme »[6], il revient sur l'évolution du sacrifice védique pour montrer qu'avant d'être un salaire destiné aux officiants en échange de leurs services rituels, la *dakṣiṇā* devait être une forme de (re)distribution beaucoup plus vaste entre les membres de l'assemblée sacrificielle, une forme de « don » de proportions souvent impressionnantes, associé aux valeurs cosmogoniques du sacrifice. Plus tard, les traits archaïques de la *dakṣiṇā* auraient disparu, le caractère agonistique du sacrifice ayant été progressivement résorbé dans les structures du rite. En tant que récompense mondaine, la *dakṣiṇā* témoigne de la progressive spécialisation et « dé-socialisation » du sacrifice ; mais elle marque aussi l'« autonomie » qui caractérise par la suite toute séquence rituelle.

Au caractère cosmogonique du sacrifice se relie la formule rgvédique *yajñena yajñam ayajanta devāḥ* (RV X 90), que Louis Renou traduit « les dieux sacrifièrent le sacrifice par le sacrifice », et qui fait allusion, dans ce contexte, au sacrifice primordial et à sa violence inaugurale. Il se peut que cette formule traduise aussi, au départ, une tendance à l'abstraction et à l'autoréflexivité du rituel védique, dont Jan Houben suit les traces à la fois dans la théorie du rite et dans les sources védiques plus anciennes. La confrontation minutieuse avec les autres occurrences de la même formule, surtout la version atharvavédique du *puruṣasūkta* (AV 7.5), met en lumière un modèle de sacrifice « sans offrande » (*vihavya*). C'est le « sacrifice » (Houben propose de traduire *yajña* plutôt par « vénération rituelle ») des *sādhya*, les « perfectibles », divinités d'avant les *deva* à la personnalité fuyante, sans mythologie propre, mais qui semblent être la projection de cette tendance à l'autoréflexivité du rituel védique. Une « circularité » qui se trouve ainsi inscrite – et c'est une donnée nouvelle dans ce domaine – *depuis le début* dans la tradition védique et dont témoignent certains rites également anciens, tels le *nihnava* et le *svistakṛt*.

Si le rite est un jeu, il s'agit d'un jeu sérieux et dangereux – Heesterman considère même le sacrifice comme « la plus haute manifestation du phéno-

5. Ch. Malamoud, « La scène sacrificielle. La rivalité du mythe et du rite dans l'Inde védique », dans *La danse des pierres. Etudes sur la scène sacrificielle dans l'Inde ancienne*, Paris, Seuil ("La librairie du xxie siècle"), 2005, p. 43-58 (p. 50).

6. Cf. M. Biardeau – Ch. Malamoud, *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 155-204.

mène du jeu, car la vie et la mort y sont directement impliquées »[7] – où de nouveaux espaces sont arrachés à la mort par la parole rituelle associée à son double, l'action rituelle. Le rite résume toute la force de la civilisation védique, obsédée par le *voyage sacrificiel* entre la vie et la mort qui est aussi une « expédition dans la "vérité" »[8] (*satya*) et un retour, pour le sacrifiant, à son être : « Maintenant je suis seulement ce que je suis »[9]. La tension qui traverse ainsi le sacrifice est à l'œuvre dans les rites les plus simples. On la retrouve par exemple dans l'*agnihotra*, offrande quotidienne dans le feu qui, comme le rappelle Roberto Calasso, est le type même de la libation à travers le monde indo-européen. L'*agnihotra* contient et symbolise les autres rites en ce qu'il isole et magnifie, dans l'offrande, cet « abandon » (*tyāga*) permettant « le rapprochement entre un individu et l'invisible ». Avec ses deux moments inséparables – l'oblation du matin et celle du soir – qui marquent la journée du sacrifiant, il symbolise aussi le voyage du soleil : de Soleil et Feu (Sūrya et Agni) associés alors pour briser le temps de la vie ordinaire, le cercle des jours et de nuits. Le voyage sacrificiel, qui est un voyage « à dos de Mort » (ainsi dans les Brāhmaṇa, car on ne peut échapper à la mort sans s'appuyer sur elle), expose le sacrifiant à toute sorte de danger ; dans l'« abandon » de l'offrande, il se découvre pour ce qu'il est : une « dette » aux dieux. Cette « inappartenance » à soi-même, cette dette à laquelle Charles Malamoud a consacré des pages magnifiques[10], est au cœur du mystère qui entoure, en Grèce, la mort de Socrate. Ses derniers mots, puis son dernier geste restituent un portrait du philosophe en sacrifiant, à qui une ultime libation aura été niée : libation impossible, où parole et action se trouvent à jamais séparées.

Socrate était familier de cette tension extrême entre parole et action, et de cette course du langage vers le monde. Mais si, dans l'Inde védique, les noms sont la substance des choses, la « corde » du monde[11], dans l'orphisme classique, les noms des dieux sont des créations à part entière. Et cela jusqu'à – ou à partir de – l'invocation collective et anonyme aux *theoi*, que Hérodote dans son *Enquête* attribue aux Pélasges. Ici, les dieux sont les « dépositaires » de l'ordre du monde ; ils coïncident avec leur « fonction » qu'un jeu étymo-

---

7. « Like the whole of sacrifice they are "play", "game" in the sense Huizinga gave these terms, therefore they fit perfectly with sacrifice, which is the highest, most weighty manifestation of the phenomenon of play, because life and death are directly at stake in it ». J. Heesterman, *The Broken World of Sacrifice: An Essay in Indian Ancient Ritual*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 42.

8. Ch. Malamoud, « Un corps fait de parole et de rythmes poétiques », dans *La danse des pierres*, p. 15-32 (p. 16).

9. *Śatapatha-brāhmaṇa* I 1.1.6, trad. Ch. Malamoud, *ibid.* La formule est reprise par Heesterman dans son argument.

10. Ch. Malamoud, « Observations sur la notion de "reste" dans le brahmanisme », dans *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne,* Paris, La Découverte, 1989, p. 13-33. Dans un hommage à Charles Malamoud, Jacques Derrida, revenant sur cette notion, en prolonge admirablement le vertige. Cf. J. Derrida, « Reste – le maître, ou le supplément d'infini », *Le Genre humain* 37 (2004) : *Le disciple et ses maîtres. Pour Charles Malamoud*, p. 25-63.

11. Ch. Malamoud traduisant *Aitareya-āraṇyaka* II 1.6 (cité par C. Calame dans l'ouverture de sa contribution).

logique permet de restituer. Claude Calame montre que cette manière de « nommer » la divinité et d'accéder à son essence, en termes platoniciens, ne va pas sans implications d'ordre pragmatique : dans une telle perspective, en effet, nommer la divinité signifie à la fois la désigner et la susciter, créer sa présence. Tel est le pouvoir des noms des dieux, dont Démocrite – dans un fragment cité par Calame à la fin de son étude – disait qu'ils sont « des statues douées de voix » (*agálmata phōnéenta*). Mais une telle pratique, étendue aux épiclèses, réitérée et amplifiée dans la profération rituelle, pouvait aller jusqu'à la « reconfiguration du panthéon d'une cité ». C'est ce qui est arrivé avec l'orphisme, à travers un processus d'accumulation et réduction *ad unum* du polythéisme traditionnel. Calame reconstruit ce processus en proposant une nouvelle lecture du commentaire d'un hymne cosmo-théogonique attribué à Orphée et récemment publié, le *Papyrus de Derveni*.

Le rite exige une précision extrême. La littérature du rituel, cependant, ne semble pas toujours concernée par l'adéquation entre prescription et action rituelle : quel degré de réalité faut-il accorder aux descriptions fabuleuses, aux détails fantastiques (de *sattra* qui durent mille ans !) contenus dans cette littérature ? Leur caractère hyperbolique a encouragé toutes sortes d'interprétations, mais il témoigne aussi, selon Ganesh U. Thite, d'une époque de « décadence ». C'est l'époque sāmavédique, qui dure depuis que « more and more artificial and even fictitious and impracticable sacrifices were imagined ». Elle vient en dernier dans l'histoire du rituel védique, à la suite d'une phase initiale, « créative » ou ṛgvédique, et de l'époque « classique », ou yajurvédique, où le sacrifice se trouve codifié et institutionnalisé. Si les sources *śrauta* ont bientôt généré une mythologie du rite, il faut reconnaître qu'elles montrent très souvent aussi une préoccupation pour sa praticabilité en suggérant des ajustements, des raccourcis, des simplifications par le recours à des substituts de tel ou tel élément du rite lors de la performance. Thite en évoque plusieurs exemples, tirés à la fois des textes anciens et de la pratique contemporaine. Lui-même issu d'une famille de brahmanes *sāmavedin*, il demeure très partagé à propos des extraordinaires capacités des brahmanes en tant que gardiens du culte. Certes, les « variantes » locales que l'on observe dans la pratique contemporaine et qui sont le fruit d'une tradition particulière peuvent trouver une légitimation dans la flexibilité des prescriptions rituelles. D'autre part, il faut croire que certains sacrifices solennels (y compris l'*aśvamedha*) ont toujours été des pures fictions ou, du moins, qu'ils n'ont jamais été exécutés à la lettre. Aujourd'hui, alors qu'on assiste partout en Inde à un revival du rituel védique, c'est pourtant son « esprit » qui se trouve altéré. Thite nous offre un aperçu des dérives de cette pratique rituelle à l'époque de sa globalisation : arraché à son paysage d'élection à l'écart du village et des commerces, le rituel védique est désormais une destination « touristique » pour toute sorte de curieux, y compris les anthropologues.

Dans la vision des mondes que produit le sacrifice védique, le non-monde (*aloka*) n'est pas nécessairement le négatif, l'absence de monde : « ce peut être aussi ce par rapport à quoi il y a monde, l'horizon dans lequel il surgit, ou encore ce qui demeure extérieur au monde mais qui contient la matière où

l'on puise pour faire que l'espace libre qu'on a dégagé ait une structure »[12]. Le non-monde peut alors être regardé comme un ailleurs, heuristiquement fécond, à travers lequel la structure du monde se révèle. C'est une confrontation de ce type, un regard porté sur ce qui est différent ou autre afin de dégager ce qui constitue le « monde », l'univers de référence, qui relie les contributions de la deuxième section du volume. Elles examinent des contextes où un élément extérieur fournit de la matière à penser pour le « tout » où il se trouve inséré ; sa différence, sa spécificité ou son allochtonie, plutôt que perturber l'unité de l'ensemble qui le contient, viennent renforcer sa cohérence. Cela à plusieurs niveaux, de la terminologie, de la langue, des traditions textuelles, des représentations ou des courants philosophiques.

L'interprétation que donne Nīlakaṇṭha de l'hymne aux Aśvin (*Aśvistuti*) du *Mahābhārata*, telle que nous la présente la contribution de Christopher Minkowski, offre un exemple prégnant de cette approche. La langue archaïsante qui caractérise ce passage a suscité un intérêt particulier chez les commentateurs anciens, tout comme chez les philologues modernes, qui se sont interrogés sur son origine védique et sa signification. Son sujet, la guérison que les dieux Aśvin accordent à celui qui, devenu aveugle, leur adresse une prière, rappelle également la structure de certains récits védiques. Néanmoins, au lieu de regarder la particularité de cet hymne comme un signe d'hétérogénéité ou de marginalité par rapport au reste de l'épopée, Nīlakaṇṭha, de manière tout à fait originale, fait de l'*Aśvistuti* la clé de lecture du *Mahābhārata*. Pour ce commentateur du XVII^e^ siècle basé à Bénarès, la position dans le texte, le langage distinctif, ainsi que les concepts propres à cet hymne, lui confèrent une valeur exemplaire permettant d'éclaircir la signification et la structure de l'épopée entière. À partir de l'interprétation de ce passage, Nīlakaṇṭha peut ainsi développer son argument selon lequel le *Mahābhārata* est un traité qui répond à un dessin unitaire et qui instruit le lecteur quant à la philosophie du Vedānta non-dualiste.

Toujours dans l'univers des langues à la fois proches et lointaines, la contribution de Jean-Noël Robert examine le rôle du sanskrit dans la représentation de la langue japonaise. Dans le cas des relations indo-japonaises, la distance entre les langues prend des dimensions macroscopiques, creusant des univers géographiquement et linguistiquement éloignés, et l'impact au niveau des représentations se trouve renforcé. Ici aussi, la confrontation avec un élément « autre », qui fait cependant partie du « tout », produit une démarche réflexive, une interrogation sur ce qui constitue la nature du contenant. Curieusement, dans le contexte japonais, le sanskrit inspire une réflexion mytho-linguistique en tant que langue *écrite*, alors qu'en Inde une grande méfiance entoure les graphèmes. Leur valeur de vérité est subordonnée à celle des phonèmes, au point que certains auteurs ont caractérisé les syllabes écrites de « fausses »

12. Ch. Malamoud, « Cosmologie prescriptive. Monde et non-monde dans l'Inde ancienne », dans *La danse des pierres*, p. 94.

(*anṛta*) par rapport aux « vraies » syllabes, prononcées ou entendues[13]. Dans le cadre du bouddhisme japonais, et en particulier de son école dite « ésotérique », les « lettres brahmiques » (*bonji*) ou écriture *siddham* sont en revanche regardées comme étant la quintessence des « lettres véritables » par opposition aux « lettres erronées » des écritures mondaines. En invoquant une relation privilégiée entre le japonais et la langue des textes bouddhiques – fondée sur l'identification de certaines caractéristiques formelles communes aux deux langues, telles que la nature syllabique de leurs alphabets et les quarante-sept signes qui les composent –, le japonais peut ainsi revendiquer des affinités électives avec le sanskrit qui lui permettent d'acquérir un statut de vérité supérieur à celui du chinois.

Les enjeux idéologiques de la confrontation entre les langues apparaissent plus chargés dans les représentations du chinois produites par les interprètes occidentaux. La contribution de Viviane Alleton dresse un tableau historique des théories élaborées en Europe et aux États-Unis depuis le XVI^e^ siècle à propos de l'« étrangeté irréductible », voire l'incommensurabilité linguistique, entre la langue chinoise et les langues indo-européennes. La spécificité radicale de cette langue a été utilisée non seulement comme argument pour caractériser la pensée chinoise d'une altérité « absolue » – et quelque part « absurde » à nos yeux, comme dans la célèbre classification des animaux tirée d'« une certaine encyclopédie chinoise » évoquée par Borges et reprise par Foucault dans *Les mots et les choses* –, mais aussi et surtout comme argument pour affirmer une altérité « relative », qui permettrait d'évaluer l'écart entre les systèmes de pensées produits dans le cadre des différentes civilisations. La langue chinoise, qu'elle soit idéalisée dans sa perfection, comme le fait Leibniz, ou stigmatisée pour son « absence de grammaire », pour son « impossibilité de penser l'être » ou pour ses difficultés à manier des abstractions ou des raisonnements scientifiques, comme chez certains auteurs du XIX^e^ et XX^e^ siècles, sert de socle pour construire une réflexion à propos de la rationalité de la pensée occidentale. Le discours sur l'incommensurabilité est alors utilisé, paradoxalement, pour mesurer la distance entre les civilisations.

Tout comme les langues, les mots véhiculent des représentations. Ainsi leur genèse ou leur apparition dans un certain contexte littéraire reflètent-elles des changements sociétaux. C'est en mobilisant cette approche que Patrick Olivelle révolutionne le schéma de datation couramment admis des premiers traités normatifs sanskrits, les *dharmaśāstra* (ainsi que, de manière indirecte, celui des épopées). En reconstruisant la généalogie et les glissements sémantiques de certaines notions clés qui n'apparaissent que progressivement dans la littérature du *dharma*, son étude montre à quel point la philologie, dans son expression la plus pure, peut contribuer non seulement à une historiographie, mais aussi à une sociologie du brahmanisme des siècles précédant et suivant le début de notre ère. On découvre alors que des concepts et des pratiques qui avaient été jusqu'à présent considérés comme étant indissociables de

13. Cf. Ch. Malamoud, « Noirceur de l'écriture », dans *Le jumeau solaire*, Paris, Seuil (“La librairie du XXI^e^ siècle”), 2002, p. 127-149.

l'orthodoxie brahmanique, tels que celui de *dvija*, le « deux-fois né » et de *yajñopavīta*, le « cordon sacré », ne sont pas mentionnés dans la littérature védique et ne viennent fonder l'identité sociale des brahmanes qu'à la suite d'innovations théologiques postérieures. En montrant le décalage entre les arguments théologiques et le contexte historique de cette littérature, l'étude d'Olivelle offre un des premiers exemples de « retours à l'écriture » en tant que processus d'appropriation de l'autorité védique, et cela afin d'asseoir le caractère éternel et irréfutable des doctrines que l'on vise à établir[14].

Plutôt qu'en termes d'englobement entre une part et le tout qui la contient, entre un élément – étranger, nouveau ou hétérogène – et l'ensemble dans lequel il est inséré, les relations d'altérité, dans la section « Forêt/clairière », sont pensées davantage en termes d'opposition ou, plus précisément, de polarité entre mondes différents. Tout en étant contrastés, ces mondes sont en effet liés par des échanges constants et leurs frontières poreuses. L'opposition entre village et forêt qu'examine Charles Malamoud dans son célèbre essai offre non seulement un modèle pour penser ces relations ; elle pose la forêt comme lieu exemplaire, archétypal, à travers lequel penser l'altérité[15]. Avant d'être une vaste étendue de nature sauvage, dans l'Inde ancienne la forêt (*araṇya*) est ce qui est « étrange » (*araṇa*), ce vers quoi l'on va lorsqu'on s'écarte du village, un espace vide, désert, interstitiel, qui s'oppose au monde social et est gouverné par d'autres normes. Les études ici réunies s'attachent à explorer le *topos* littéraire de la nature habitée tout en montrant les oppositions qui se dégagent lorsque poètes et romanciers mettent en scène des rencontres entre êtres mortels et nature vivante. Ces rencontres produisent des transformations et des métamorphoses : tantôt des éléments naturels – des arbres, des champs, des rochers, des sources – s'animent et prennent des semblances anthropomorphes ; tantôt des êtres vivants – des hommes, des femmes, des divinités ou des enfants – sont physiologiquement et/ou moralement transformés suite au contact avec un milieu naturel, tel que la forêt, ou bien avec une substance naturelle, par exemple la pulpe sucrée de la mangue.

Est-il néanmoins légitime d'utiliser la catégorie de « nature » ou d'éléments « naturels » pour des sociétés qui sont très éloignées de l'occident moderne et dont les logiques de classement sont, pour reprendre les termes de Descola, *par-delà nature et culture* ?[16] C'est la question que pose David Shulman à partir du constat que, dans l'Inde ancienne, la nature ne constitue pas un domaine autonome et opposé à l'homme et à la culture, d'autres répartitions étant plus pertinentes et significatives, entre le monde animé et le monde inanimé, par exemple, ou entre conscient et inconscient. Sa contribution offre un point de vue et des matériaux originaux pour un débat qui ne cesse de diviser les ethnologues, à propos du « dualisme constitutif » – entre humains

14. Ch. Malamoud, « Retours à l'Écriture, détournements de l'Écriture. Remarques sur une cérémonie védique dans l'Inde de 1990 », dans *La danse des pierres*, p. 105-120.

15. Ch. Malamoud, « Village et forêt dans l'idéologie de l'Inde brahmanique », dans *Cuire le monde*, p. 93-114.

16. Ph. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

et non-humains – qui fonde leur discipline. Les poèmes sud-indiens en langue tamoule et telugu analysés par Shulman font apparaître un processus de transition entre deux manières de concevoir la relation entre l'homme et son environnement. Durant la période ancienne cette relation est fondamentalement conçue en termes d'équivalence, de résonance parfaite et « organique » entre les domaines humain et naturel, une correspondance stable et biunivoque reliant la sphère extérieure (*akam*) à la sphère intérieure (*puṟam*) ; le paysage naturel, visible, est isomorphe au vécu humain, invisible. L'analyse de ces poèmes dans leur succession historique permet néanmoins d'identifier l'apparition progressive d'un élément de médiation, l'« imagination » (*bhāvanā*), qui, à partir du XVI^e^ siècle, devient tout à fait crucial pour relier les deux domaines. La perception humaine contribue à forger, de manière active et créative, la réalité, la nature ; bien que de plus en plus « humanisée » par les projections de la pensée, elle s'impose graduellement, dans la production littéraire telugu et tamoule de la première modernité, comme un domaine autonome. Si ce changement ouvre la voie à des modes de connaissance de type explicatif et expérimental, il n'engendre pas pour autant, comme en Europe à la même époque, une fracture entre observation humaine et phénomènes naturels ; au contraire, il confirme l'impossibilité de penser les deux domaines comme ontologiquement séparés et indépendants.

Lorsqu'il s'agit d'examiner le processus d'« osmose » entre homme et nature (Malamoud) ou les « transitions entre catégories existentielles » (Shulman) qui relient les espèces végétales, animales, minérales aux êtres humains, les exemples littéraires les plus connus et prégnants de la littérature classique indienne mettent en scène des personnages féminins : Parvatī, Urvaśī, Ahalyā, pour ne citer que les plus célèbres. Cette relation privilégiée, dans le monde indien, d'interpénétration et métamorphose entre êtres féminins et éléments naturels présente des affinités substantielles avec les nymphes de l'antiquité gréco-latine décrites par John Scheid. Divinités qui peuvent mourir – en cela, elles partagent la condition existentielle du *Jumeau solaire,* le dieu védique Yama qui fait l'expérience de la mort –, les nymphes sont associées en particulier aux eaux fraîches et salubres, aux arbres et aux montagnes. Mais quelle est la nature de cette « association » ? S'agit-il d'une relation d'identité, de co-substantialité, ou bien de l'installation temporaire et contingente d'une présence divine dans un élément naturel ? Afin de comprendre le statut des nymphes et la fonction qu'elles jouent dans la divinisation des éléments naturels, il faut situer ces figures dans le plus ample contexte du polythéisme ancien. Les nymphes doivent être comprises en tant que divinités « secondaires » et subordonnées qui, avec bien d'autres groupes de divinités aux fonctionnalités spécifiques, contribuent au déploiement de l'activité des divinités principales, jouant ainsi un rôle décisif d'intermédiaires entre le monde des mortels et celui des immortels.

D'autres figures féminines et la relation à la nature sont également au cœur de la contribution de France Bhattacharya. Elle nous introduit dans les bois et les étendues désertes et sauvages du premier romancier « moderne » de l'Inde, Bankim Chandra Chatterji. Dans l'œuvre de cet auteur bengalais du XIX^e^ siècle, la forêt représente, en continuité avec l'idéologie brahmanique,

« l'autre du village », lieu sombre et dangereux où sévissent les brigands hors-la-loi, et à la fois lieu de rigueur morale et ascétique où vivent les renonçants pour préserver et rétablir l'ordre du monde. Quelle est la place de la femme dans cet environnement forestier et sauvage où les normes sociales villageoises sont bouleversées ? Si selon les *dharmaśāstra*, elle ne peut mener à bien son devoir qu'au village, en tant qu'épouse dévouée, les héroïnes des romans de Chatterji font l'expérience prolongée de la forêt et se trouvent à hésiter entre la voie du renoncement ascétique et celle de l'amour conjugal. C'est cependant ce deuxième modèle qui s'impose dans ce *Bildungsroman* bengalais où la femme, malgré les transformations physiques et morales qu'elle endure en milieu forestier, n'arrive jamais à s'émanciper entièrement de son corps et à atteindre une réalisation ascétique complète.

Espèce végétale qui prospère dans les environnements humains, mais dont on trouve des exemplaires sauvages jusque dans la jungle, le manguier relie de manière emblématique les mondes du village et de la forêt, aussi bien que de l'homme et de la nature. Ainsi, la comparaison entre le cycle de reproduction du manguier – qui se propage par la germination des noyaux jetés par ceux qui en mangent les fruits – et la roue des renaissances est un thème très ancien dans la littérature indienne. Dans l'étude de Francis Zimmermann le manguier est le lieu d'une polarité cognitive opposant deux manières d'appréhender les êtres et les choses, ainsi que deux fonctions du langage. En s'appuyant sur des sources aussi variées que la littérature de fiction en langue malayalam, les traités médicaux sanskrits avec leur glose vernaculaire, et les manuels d'histoire naturelle produits par les administrateurs britanniques pendant la période coloniale, l'auteur examine le rapport entre les traits saillants (*saliences*) du manguier, de nature empirique et sensorielle, et leur conceptualisation dans le cadre d'une doctrine philosophique ou médicale. Si le manguier se caractérise par le contraste sensible entre la douceur de la pulpe de ses fruits et la toxicité de sa sève, entre le plaisir gustatif associé à ses fruits et les vertus thérapeutiques de sa tige et de son écorce caustiques, ce contraste traduit surtout une autre opposition, une polarité entre des lignes de pensées différentes, deux manières de saisir les objets : d'une part, un mode de connaissance basé sur l'observation et la perception sensorielle, privilégiant la fonction référentielle du langage, la dénotation ; de l'autre, un mode de connaissance où la fonction indexicale du langage, la connotation, est prioritaire et qui, tout en classant les objets dans le cadre d'une doctrine préétablie, procède à la construction de concepts à partir de certains « figements » de mots ou « collocations ». Le manguier permet alors de penser les modes d'interaction, le va-et-vient entre perception et parole, « saillance » sensorielle et « figements » de mots, image et légende.

Il arrive que la perception sensible accompagne la parole au plus près de son surgissement. Cette immédiateté – et même soudaineté – de l'expérience que la parole cherche à capter demeure l'horizon constant de la poétique et de l'esthétique indiennes tout au long de leur histoire. Rien ne vaut cet instant absolu, hors du monde (*alaukika*), de contact avec le réel. Le mythe des anciens *ṛṣi* qui eurent la « vision » du Veda, parole sonore par essence,

traduit le paradoxe et l'étrangeté irréductible de l'expérience poétique[17]. Dans le domaine de la poésie, dont le théâtre est en Inde considéré comme l'expression la plus achevée, cet espace ultramondain où corps et âme échangent des signes mutuels, la notion de *rasa*, « saveur », qui désigne l'émotion esthétique, occupe une place centrale. Elle est au cœur d'un long débat, une véritable « querelle des Anciens et des Modernes » dans cette Inde pré-moderne à laquelle Sheldon Pollock a consacré une œuvre originale et d'envergure. Pollock retrace ici les étapes décisives de ce débat qui oppose, aux Xe et XIe siècles, les tenants du drame, la « poésie à voir » (*dṛśyakāvya*), et ceux de la « poésie à entendre » (*śravakāvya*). C'est dans le *Nāṭyaśāstra* (IVe siècle de notre ère au plus tard) que la théorie du *rasa* en tant qu'essence de l'émotion esthétique avait été élaborée. Et dans son commentaire, Abhinavagupta place le drame au-dessus de toute autre forme d'expression littéraire, lui conférant le statut d'art suprême, le seul où le *rasa* « atteint sa plénitude ». C'est probablement vers la moitié du IXe siècle, à l'époque de Rudraṭa, que le *rasa* ainsi défini entre dans l'histoire de la théorie littéraire. Abandonné le cadre des *alaṅkāra* – les tropes et ornements rhétoriques –, il va devenir bientôt « *the heart of literariness* ». Dans son *Dhvanyāloka*, Ānandavardhana (fin du IXe siècle) montre que cette idée du *rasa* – et des *rasa* – était désormais parfaitement assimilée à l'expérience littéraire : (re)intériorisé, le *rasa* n'avait plus son siège dans le personnage, mais dans l'œil mental du lecteur. Il s'agit, en réalité, d'un long processus. Car cette « assimilation » va de pair avec une autre histoire et une autre théorie : l'histoire et la théorie des émotions. La progression du nombre des *rasa* répertoriés par les théoriciens de la littérature s'explique par le fait qu'ils émanent au départ du domaine du théâtre ; car ce sont les traits visibles des émotions (expressions faciales et autres attributs scéniques) qui déterminent leur choix et une première typologie. Lorsqu'ils sont intégrés dans le domaine de la littérature, on ressent le besoin de « compléter » cette liste qui avait perdu sa spécificité. Mais c'est un chapitre encore à écrire, remarque Pollock, que cette historiographie des émotions en Inde, un chapitre important aussi pour l'histoire universelle des émotions. Il esquisse, à titre d'exemple, l'évolution du *karuṇa-rasa*, que l'influence du bouddhisme a certainement tiré vers l'idée de "compassion", mais qui, en tant que sentiment esthétique, semble plutôt indiquer la condition malheureuse (« *misery* ») du personnage.

Regardé comme un cinquième Véda, le théâtre est un art à vocation universelle, « une poésie à voir et à entendre » (*dṛśyaśravyakāvya*) de tous, sans distinction de classes. Cependant, le mythe d'origine du théâtre raconté dans le *Nāṭyaśāstra* et commenté par Abhinavagupta présente une distinc-

17. « (Notons que c'est une expression qui revient constamment dans le Veda : si la parole védique est, par essence, sonore, et si sa transmission se fait par audition, *śruti*, la révélation initiale, cependant, est d'ordre visuel. Des voyants, *ṛṣi*, ont la vision de telle ou telle partie du Veda ; […] Mais ce qui est "vu" par ces "voyants" n'est en aucune manière un texte écrit qui serait donné à lire. L'intuition visuelle du Veda n'est pas une lecture) ». Ch. Malamoud, « Parole à voir et à entendre », dans *Féminité de la parole. Études sur l'Inde ancienne*, Paris, Albin Michel ("Sciences des religions"), 2005, p. 61-72 (p. 68).

tion fondamentale entre deux types de spectateur : d'un côté, le spectateur « sensible », qui réalise, par la « distanciation » et l'émotion cathartique (*rasa*), le voyage à rebours de « spectacle » en « abîme » jusqu'au « Soi » – c'est le théâtre goûté par les Deva ; de l'autre, le spectateur qui se laisse entraîner par le « tumulte des affects », et qui, d'« identification » en « confusion », risque de finir comme les Asura, emportés par le spectacle de leur défaite. Dans ce récit, Lyne Bansat-Boudon, dont l'œuvre sur le théâtre de l'Inde ancienne a permis d'en restituer à la fois la force littéraire et la portée philosophique, met ainsi en lumière une esthétique de la sensibilité ou « cordialité » (*sahṛdayatva*) : un système cohérent, où l'expérience esthétique n'est jamais le résultat d'une imitation de type « magique » de la réalité. La *mimèsis* envisagée ici est un processus de re-présentation en tant que « succession d'écarts » par rapport à la réalité. C'est la condition de la « distanciation » esthétique, que le théâtre favorise grâce à l'« antiquité fameuse du héros et de ses exploits » et à d'autres éléments qui marquent le passage entre ce monde et la fiction théâtrale, tout particulièrement le prologue. Un théâtre « hors du monde » (*alaukika*) alors, en ce qu'il « excède le monde ». Le spectateur « sensible » sait distinguer entre monde et théâtre – Bharata est l'inventeur de l'opposition *loke/nāṭye* si décisive dans l'expérience esthétique, où la « saveur » (*rasa*) et le « savoir » (*jñāna)* qu'elle promet à ses initiés vont de pair : « savoir de Soi » (*ātmajñāna*), « délivrance » (*mokṣa*).

La question des origines du théâtre est explorée par Edwin Gerow au plus près de sa pratique et de ses implications rituelles. C'est un autre parcours à l'intérieur de l'expérience théâtrale et un autre portait d'Abhinavagupta, homme de théâtre, cette fois, plus que théoricien du théâtre. Le fil rouge de son argument se trouve dans l'Éthiopie de Michel Leiris, dans ses travaux sur le culte des *zar* de Gondar, et plus précisément dans la pratique du « théâtre des *zar* », qui mettent en évidence des points de contact entre théâtre et possession. Ici, la distinction entre théâtre et monde est un miroir subtil, puisque le théâtre est un monde « parallèle au nôtre, et symétrique du nôtre dans les plus menus détails ». Ce rapprochement trouve une justification historique dans le contexte culturel du Cachemire, où Abhinavagupta est né et a grandi, dans la proximité de courants chamaniques et tantriques ; et un point d'appui interne à l'œuvre d'Abhinavagupta, notamment dans la doctrine de la « reconnaissance » (*pratyābhijñā*). Car au théâtre on est *comme* des possédés, par l'émerveillement qui fait des spectateurs une seule « masse spirituelle ».

Pas d'identification avec le personnage, on l'a vu, mais cette reconnaissance avec ce qui se tient *entre* le spectateur et le personnage, dans la « forme générale de la condition-de-Rama » (*rāmatvaṃ sāmānyarūpam*), par exemple, qui renvoie à l'universalité de notre expérience. Alors seulement le spectateur « prend congé de lui-même ». Le *rasa*, considéré du point de vue de la possession et de la transe, s'inscrit dans un théâtre qui capte, à travers des simulacres d'êtres – la scène représentée, les personnages, les acteurs mêmes – ce qui n'est pas là et qui pourtant est reconnaissable comme universel et immémorial en chacun. On mesure ici la portée de l'opposition que Leiris établit entre théâtre « vécu » et théâtre « joué ». Mais l'enquête sur le théâtre des *zar* nous apprend aussi quelque chose de l'idée que Leiris se fait du travail

de l'écrivain. De même, la vision du théâtre d'Abhinavaguta éclaire sa vision de la littérature et du drame, qui « nous met en contact avec une réalité plus profonde encore que le monde », dans cet état d'*aveśa* – André Padoux traduit « possession » –, appelé aussi, parfois, *rasāveśa*. La pensée d'Abhinavaguta baigne dans ce *rasa* « enstatique ». Celui qui a lié dans son œuvre le tantrisme, le yoga et l'esthétique, où le théâtre et le rite se croisent, se superposent, se mélangent en vue de la délivrance, apparaît alors comme un « chamane des plus accomplis ».

Le rite est dans l'Inde ancienne le paradigme de ce voyage (avec retour) dans le monde des dieux (*devaloka*), et la promesse d'un ciel pour le sacrifiant « qui aime le ciel » (*svargakāma*). Un ciel pour que le monde subsiste dans cette distance à lui-même, qui seule permet d'esquisser, par-delà ses différentes formes d'expression (rite, arts, sciences), par-delà son anthropologie, une « poétique ». Michel Deguy fait appel à cette distance comme voie au plus propre lorsqu'il s'interroge sur le lien entre l'anthropologue et le poète : « l'indianiste, […] (parmi les anthropologues) nous aide à comprendre ce qui pourrait se poursuivre encore, analyse et production ou performativité, avec "la poésie", et "sa poétique", ou plutôt *ses* poétiques ». Se tourner vers le langage comme vers un autre monde. Et en même temps rappeler, comme il le fait à l'intention de l'ami philosophe disparu Jacques Derrida, que « Ce qui n'est pas de ce monde / est de ce monde » ; rappeler aussi que la poésie est aujourd'hui au risque d'une crise de mutisme qui frappera l'humanité – cette « fin du monde » (*pralaya*) imaginée par l'ami poète disparu Lokenath Bhattacharya. Une poésie qui se constitue en relation rituelle (un faire qui est un croire) à la parole : parole dénudée, visant à se défaire de toute métaphore. Une parole pour notre temps.

« Je ne suis pas là pour vous rassurer ». Ces mots traduisent bien l'attitude du maître exigeant dont nous avons longtemps suivi l'enseignement. Ils rappellent qu'apprendre, c'est cohabiter avec le doute : le doute aux marges du discours qui ne sont jamais que des marges et qui, dans sa manière de lire les textes, ont pris si souvent une place centrale. Parfois, autour d'un détail – comment se fait-il qu'on ne l'avait pas remarqué, ce détail qui crève les yeux, cet élément révélateur –, le paysage allait se modifier, jetant une petite lumière dans le périmètre énigmatique, angoissant, du texte : un détail capable d'éclairer les choses autrement, autour duquel les matériaux peu à peu se réorganisaient pour nous donner une *autre image*, et sans les priver pour autant du mystère, qu'il plaçait, au contraire, tout droit devant nous. Une descente périlleuse. Et pourtant, guidés par ce maître incomparable, on a la certitude d'être « aux abords de la clairière ». Peu importe si ce nouveau paysage ne ressemble pas à celui qu'on attendait, s'il fait signe vers une nouvelle forêt ou un autre inconnu : l'Inde que Charles Malamoud nous fait ainsi découvrir, cet univers qu'il a si longtemps fréquenté, traversé dans ses livres, ses paysages et son humanité, n'existe pas, dit-on. Peut-être, mais elle est plus réelle de l'Inde qu'on avait seulement imaginée.

Comme dans *La clairière* de Giacometti, qui illustre la couverture du volume. Cet ensemble de statuettes – des arbres qui sont des femmes (des nymphes ?) – ainsi que celui de *La forêt* qui en est le pendant, marquent une nouvelle approche dans l'art du sculpteur, l'irruption d'une forme qui serait le contraire d'une composition, afin de capter le « hasard » qui relie les formes, qui dessine les visages, qui décide aussi de la *rencontre* avec une forme, un visage. Dire son surgissement inattendu, ce hasard au cœur du réel, qui en devient l'« élément figuratif essentiel » (Yves Bonnefoy)[18]. Giacometti lui-même raconte ainsi la genèse de sa *Clairière* :

> Je commençais par faire une composition avec trois figures et une tête [*La forêt*], composition qui s'est faite presque malgré moi (ou plutôt elle était faite avant que j'y pense) mais presque immédiatement après j'avais le désir de choses moins rigides sans voir pourtant comment les réaliser.
> Quelques jours après, en regardant les autres figures qui, pour débarrasser la table, avaient été placées au hasard par terre, je m'aperçus qu'elles formaient deux groupes qui me semblaient correspondre à ce que je cherchais. Je montai les deux groupes sur des bases sans le moindre changement et si ensuite j'ai travaillé aux figures je n'ai jamais modifié ni leur place ni leurs dimensions. À ma surprise la *Composition aux neuf figures* me semblait réaliser l'impression éprouvée l'automne précédent à la vue d'une clairière (c'était plutôt un pré un peu sauvage, avec des arbres et des arbustes, à la lisière de la forêt) qui m'attirait beaucoup […][19].

Silvia D'Intino et Caterina Guenzi

18. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti : biographie d'une œuvre*, Paris, Flammarion, 1991, p. 352.
19. A. Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », citée dans Y. Bonnefoy, *Giacometti*, p. 349 et 352.

– I –

Penser le rite

THE *DAKṢIṆĀ* AND THE DEVELOPMENT OF SACRIFICE

Jan C. Heesterman
Leiden University, Leiden

1. Among the many valuable contributions of Charles Malamoud to our understanding of ancient Indian institutions and concepts there is a characteristically beautiful essay on an essential part of Vedic sacrificial ritual.[1] It concerns the *dakṣiṇā* that the sacrificer owes to the expert brahmin officiants who assist the sacrificer in the accurate performance of the complicated ritual. Its importance is underlined by the rule that a sacrifice without *dakṣiṇā* has no validity. As Gonda in his study of the so-called *savayajña*s observed, it is sometimes difficult to make out whether the victims, or objects regarded as 'victims', are presented as 'offerings' or as 'gifts'.[2] Thus the verb *ā-HŪ-*, "to sacrifice," "to offer as oblation," can be used to refer to offering a bull to a brahmin.[3] "There are," we are told by an authoritative text, "two kinds of gods: the (heavenly) gods and the learned brahmins versed in the sacred lore, who are the human gods."[4] And the same text tells us elsewhere that the *dakṣiṇā* follows the oblation on its way to heaven and, holding on to the *dakṣiṇā* the sacrificer equally reaches heaven.[5]

Viewed in this way the *dakṣiṇā* would seem to be of the same order as the oblation offered to the gods. At any rate, in the opinion of Gonda, the time-honoured rendering of the term *dakṣiṇā* as a fee or honorarium offered

---

1. Ch. Malamoud, "Terminer le sacrifice", in M. Biardeau – Ch. Malamoud, *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, p. 155-204.

2. J. Gonda, *The Savayajñas (Kauśikasūtra* 60-68. *Translation, Introduction, Commentary)*, Amsterdam, N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1965, p. 19f.

3. *Ibid*., referring to Atharvaveda 9.4.9.

4. Śatapātha-Brāhmana [ŚB] 4.3.4.4: *dvayā vaí devā́ devā́ḥ / áhaivá devā átha yé brāhmaṇā́ḥ śuśruvā́ṃso 'nūcānāsté manuṣyadevāḥ*.

5. See e.g. ŚB 1.9.3.1: *yo yájate sò 'syaiṣá yajñó devalokámevàbhipraíti tádanu͂cī dákṣiṇā yāṃ dádāti saìti dákṣiṇāmanvārábhya yájamānaḥ*. "That sacrifice of his then goes forth towards the world of the gods: after it follows the fee which he gives (to the priest), and holding on to the priests' fee (follows) the sacrificer." Trad. J. Eggeling, *The Śatapatha-Brāhmaṇa: According to the Text of the Mâdhyandina School*, I-V, Oxford, Clarendon Press ("Sacred Books of the East" 12, 26, 41, 43, 44), 1882-1900, vol. I, p. 266.

to the brahmin officiant for services rendered "is not only incorrect but even deceptive. It is not the recipient but the sacrificer who derives most reward and benefit from it."[6]

However, it is exactly on this point – the actual function of the *dakṣiṇā* – that Malamoud's study opens a clarifying perspective by drawing attention to the ritualist theoreticians of the Pūrva-Mīmāṃsā. According to their view, when a scriptural prescript is found to have a mundane reason, it can not be claimed to have a supernatural effect. Such indeed is the case of the *dakṣiṇā*, which is meant to induce the brahmin experts to offer their service.[7]

2. So the *dakṣiṇā*, though indispensable, does not serve a more elevated ultramundane purpose. As such it is of a nature entirely different from the oblation offered to a heavenly god. Nevertheless particular features appear to point in an other direction. Thus non-officiating brahmins – and even non-brahmins – are admitted on condition that they are versed in the sacred lore of sacrifice. Seated in the assembly hall (the *sada*s) they are even entitled to receive *dakṣiṇā*s.[8] Significantly though, a relatively late text, the *Śatapatha-Brāhmaṇa*, excludes the non-officiating visitor from the *dakṣiṇā* distribution.[9] Still the old custom appears to live on in an officiating priest, known as the *sadasya*.[10]

Moreover, there is the unexplained lavishness of the *dakṣiṇā*s, especially at the prestigious *soma* sacrifices; they may, depending on the liberality of the sacrificer, run up to comprise all of his cattle wealth.[11]

These features evoke a previous stage in the development of the classical system of Vedic sacrifice. Put briefly the unlimited attendance at the *soma* sacrifice suggests that originally it was a communal festivity, involving a prodigal distribution of *dakṣiṇā* wealth.

3. These considerations lead us towards the original nature of ancient Indian, Vedic, sacrifice. There appears to be a close relationship between sacrifice and cosmogony. According to a well-known hymn of the Ṛgveda the ordered world was created by the gods by means of the immolation and dismemberment of the monstrously gigantic primordeal Being, the Ur-Puruṣa or Man-Sacrifice, covering the still chaotic universe. As the final stanza proclaims in an enigmatically involute apophthegma, repeated elsewhere:

---

6. J. Gonda, *The Savayajñas*, n. 2.
7. Ch. Malamoud, "Terminer Le sacrifice", p. 180-182.
8. Āpastamba-Śrauta-Sūtra [ĀpŚS] 13.6.17-7.10.
9. ŚB 4.3.4.5.
10. ĀpŚS 10.1.10.
11. ĀpŚS 13.5.1: *sanneṣu nārāśaṃseṣu dakṣiṇā dadāti / bahvaparimitaṃ saptaikaviṃśatiḥ ṣaṣṭiḥ śataṃ dvādaśaśataṃ sahasraṃ sarvavedasaṃ vā*. "After the Nārāśaṃsa(-gobelets) have been set down (the sacrificer) gives the sacrificial gifts (Dakṣiṇās) (to the priests). He gives a lot, or unlimited, or seven, or twentyone or sixty or hundred or hundred and twelve or one thousand (cows) or the entire wealth." Trad. G. U. Thite, *Āpastamba-Śrauta-Sūtra (Text with English Translation and Notes)*, Delhi, New Bharatiya Book Corporation, 2004, vol. 1, p. 712.

"With sacrifice the gods sacrificed sacrifice; those were the first ordinances."[12] Creation, then, is the violent act of sacrifice.

This violence is also represented in the slaying by the warrior god Indra of the dragon Vṛtra that encloses the universe as an inert mass in its coils. By his act Indra created the dual cosmos of Upper- and Nether-world, the worlds of the Devas and their adversaries, the Asuras.[13]

The central motif of strife and combat is carefully represented in Vedic sacrifice in the form of chariot races, gambling and verbal riddle contests, albeit denatured, their course and outcome being fixed beforehand by the ritual.

In this connection we can also understand the prodigal distribution of *dakṣiṇā* wealth as a weapon in the sacrificial contest. As F. B. J. Kuiper has observed with reference to such contests at cardinal points in time, like the transition of the old to the new year: "This is the Indian *potlatch* festival which Mauss and (in his traces) Held recognized in the background of ancient Indian civilization."[14]

These highly, even recklessly, competitive sacrifices aim at the periodical renewal of the creative dynamics released by the contest, keeping the circulation of the *dakṣiṇā* wealth, the material manifestation of the universe's cyclical rhythm, in motion.[15]

4. The cyclical rhythm, marked by the periodical sacrificial contests, implies that the party who has lost may have his revenge in the next round. The one who has won on the other hand is honour-bound to risk his gains in the following contest. Thus, when Yudhiṣṭhira, the epic protagonist, disheartened by the devastation caused by the great war, wants to retire from the world, he is sternly reminded that having won the "material sacrifice" (*dravyamayo yajña*) he must stake it again in the contest, this being "the everlasting road of fortune" (*śāśvato bhūtipatha*).[16]

The risk is dramatically illustrated by the central episode of the *Mahābhārata*. After the triumphant royal sacrifice of Yudhiṣṭhira his adversary Duryodhana challenges him to a gambling contest. Actually, as argued by H. Tieken, the gambling challenge is not just a trick but rather

---

12. RV 10.90.16; l.l64.50; AV 7.5.1: *yajñéna yajñám ayajanta devás tắni dhármāṇi prathamắny āsan*.

13. W. N. Brown, "The Creation Myth of the Rig Veda", *Journal of the American Oriental Society* 62 (1942), p. 85-98; cf. F. B. J. Kuiper, *Ancient Indian Cosmogony: Essays Selected and Introduced by John Irwin*, New Delhi, Vikas Publishing House, 1983, p. 104.

14. F. B. J. Kuiper, *Ancient Indian Cosmogony*, p. 156, 170-176; G. J. Held, "The Mahābhārata, an Ethnological Study", PhD Thesis, Leiden, 1935, p. 243ff. In this connection the curious way prescribed for accepting the *dakṣiṇā* may be noted: turning away (*vyāvṛtya*) the recipient should nominally assign the *dakṣiṇā* to a god related to its kind. This suggests the intention to avoid the notion of being subjugated by the donor's largesse. (ĀpŚS 14.11.1f).

15. On the cyclical course of *dakṣiṇā* wealth cf. J. C. Heesterman, "Reflections on the Significance of the *Dakṣiṇā*", *Indo Iranian Journal* 3 (l959), p. 257.

16. *Mahābhārata* 12.18.34-37.

the counterpart of Yudhiṣṭhira's royal sacrifice.[17] The dicing contest leads to a catastrophe that signals the end of an era. As Marcel Mauss famously concluded: "The *Mahābhārata* is the story of a tremendous *potlatch*."[18]

Generally speaking, sacrifice viewed in terms of contest holds the threat of destruction[19] that has brought about a thorough going reform of sacrifice by way of a rigid systematization of Vedic ritual. The point of impact of the ritualistic intervention was the contest. Essential was the exclusion of the rival partner from the place of sacrifice – a rule as simple as it was effective in putting an end to the sacrificial *agon*.

5. The innovative character of this reform is clarified in a ritualistic myth construed out of older mythological material, such as the combat of Indra and Vṛtra. This novel myth relates the sacrificial confrontation of Prajāpati, the Lord of Life, and his adversary Mṛtyu, Death.[20]

Each of the two contenders brings his own ritual panoply to the confrontation. Mṛtyu equips himself with carnavalesque rites reminiscent of the new year celebration or *mahāvrata*. Prajāpati, on the other hand, avails himself of the classical ritual we know from the texts. The contest remains long undecided till Prajāpati has the vision of the symbolical and numerical equivalence of his ritual with that of Mṛtyu. It is this equivalence – the intellectual tool of the explanatory brāhmaṇa texts – that enables Prajāpati to integrate Mṛtyu's ritual into his own and thereby subdue him. The story ends with a triumphal declaration: "Now there is no sacrificial contest (*saṃsava*) anymore; sacrifice is one; Prajāpati is sacrifice."

We should retain, though, that the ritualists did not summarily reject Mṛtyu's ritual. The ritualists took care to preserve the features of the agonistic scenario. Thus, as already mentioned, chariot courses, dicing games and even the simulacrum of a cattle raid as part of the royal consecration (*rājasūya*) are retained, albeit without there being a real adversary. Even the *saṃsava*, in spite of its abrogation, is duly accepted but, of course, strictly regulated while the contending parties are kept apart, each staying on his own place of sacrifice at a safe distance from his opponent.[21]

Interestingly also the element of destruction that hangs over the contest is preserved in the ritual system, even though strictly regulated and minimized.

---

17. H. Tieken, "The Mahābhārata after the Great Battle", *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens* 48 (2004), p. 39f.

18. M. Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies* (trad. I. Cunnison), Londres, Cohen & West, 1954 [1re éd. « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Année sociologique* 1 (1923-1924, nouv. série), p. 30-186].

19. Regarding the "potlatch of destruction" see G. Davy, *La foi jurée: étude sociologique du problème du contrat, la formation du lien contractuel*, Paris, F. Alcan ("Bibliothèque de philosophie contemporaine"), 1922, p. 223-226.

20. JB 2.69-70. W. Caland (ed.), *Das Jaiminīya-Brāhmaṇa in Auswahl: Text, Übersetzung, Indices*, Amsterdam, Johannes Müller, 1919, p. 143f.; cf. J. C. Heesterman, *The Broken World of Sacrifice: An Essay in Ancient Indian Ritual*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 53-58.

21. For the rules of the *saṃsava* see ĀpŚS 14.19.1-20.4.

Usually sacrifice is supposed to be a gift to supernatural powers in the hope of their favour – in the first place by the participants themselves. Strikingly though, these alleged gifts are given over to destruction in the sacrificial fire – the usual way in Vedic ritual – or immersed in water or again exposed somewhere without being given any further attention. The offering is an abandonment, a *derelictio* pure and simple, the technical term being *tyāga*, "forsaking." It is, however, this simple act that is hardly noticeable in the midst of a plethora of ritual details that will produce the "fruit" (*phala*) of the sacrificial enterprise.

Notwithstanding the conservation of characteristic features of the agonistic scenario of sacrifice, the removal of the adversary had far-reaching consequences. Sacrifice was deprived of its place in the centre of society. Instead it was reformed into a strictly individual enterprise of the sole sacrificer. The eminently social institution of sacrifice was de-socialised.

The absence of the rival, who had co-determined the course and outcome of the *agon*, left a vacuum that was filled with an ever more refined system of rules. The coherent pattern of action and reaction was broken up and replaced with a pre-ordained sequence of rites.

The old agonistic scenario – apart from the threat of collapse – lacked a built-in mechanism to set a term to the on-going process of cyclical alternation of triumph and revenge. The new ritualistic dispensation, on the other hand, replaced the cyclical alternating with a linear sequence of separate sacrifices that can be lengthened or shortened as one may require. Thus, for instance, the royal consecration (*rājasūya*) taking a couple of years may also be celebrated as a single day solemnity, the *rājābhiṣeka*.[22]

Generally speaking, the strictly prescribed sequence of rites took the place of their essential coherence.

6. No less important is the change in the position of the sole sacrificer under the new dispensation. At the conclusion of his sacrifice the sacrificer declares: "Here I am who I am" (*idam aham ya evāsmi so 'smi*).[23] This enigmatic mantra is meant to correspond to the mantra at the beginning of the ritual: "Here I move from Untruth to Truth." It would, however, be unsuitable for the pious sacrificer to intimate that he now returns to Untruth. Hence we are told that it simply means: "Here I am *again*, who I *really* am." But why this obscure formulation that neither mentions "again" nor "really"? This is the more puzzling, because there is a perfectly clear and suitable pair of mantras for undertaking the vow (*vrata*) of sacrifice at the beginning of the ritual and giving up the vow at the end.[24]

There is, however, also an other mantra resembling the lapidary "I am who I am." It has its place in the middle of the ritual, when the sacrificial

22. Cf. J. C. Heesterman, *The Ancient Indian Royal Consecration: The Rājasūya Described According to the Yajus Texts and Annoted*, 's-Gravenhage, Mouton & Co., 1957, p. 222-224; for the *rājābhiṣeka* see ĀpŚS 22.19-25.

23. ŚB 1.1.1.6.

24. ĀpŚS 4.3.1, 2; 4.16.11.

fire is readied to receive the oblation. The sacrificer, invoking his ancestors, asserts his identity and declares: "being who I am I perform sacrifice" (*yo 'ham asmi sa san yaje*).[25] Still the enigmatic "I am who I am" remains intriguingly secretive. It would seem to evoke the motif of a hidden power. As such it reminds us of the enigma of God's name – "I am who I am" – that answered Moses' pressing question in whose name he should undertake the hazardous mission to lead his people out of Egyptian slavery.[26] The Vedic case is, of course, a totally different one. But it does suggest a wider perspective.

It may not be too bold to look for the solution of the unspoken enigma at the myth of Prajāpati's ultimate *agon* with Mṛtyu, Death. This contest to end all contests was concluded by Prajāpati integrating his adversary into himself. Or, as the text puts it, "Sacrifice is one; Prajāpati is sacrifice." Like his prototype Prajāpati he realises in himself the *coincidentia oppositorum*. As the *Śathapatha-Brāhmaṇa* in its reflections on the horse sacrificer says: "The sacrificer who realises that death is his self (*mṛtyur asyātmā bhavati*) overcomes the feared *punarmṛtyu* (repeated death)."[27]

7. After this brief sketch of the development of Vedic sacrificial ritual, we should finally return to the *dakṣiṇā*. The quasi-interminable cyclical alternation had kept the circulation of *dakṣiṇā* wealth in motion. However, the break-up of the agonistic scenario and its cyclical course also fundamentally changed the nature of the *dakṣiṇā*.

It was Charles Malamoud who clarified the function of the *dakṣiṇā*, as it was developed under the reformed ritualistic dispensation, by drawing attention to the, so far neglected, view of the Pūrva-Mīmāṃsā, which denies it the quality of a gift and its ultramundane meaning. On the contrary it pointed out the down-to-earth character of *dakṣiṇā* as the wage for services rendered.

However it is precisely in this mundane character of a remuneration of the brahmin experts for their ritual services that lies the importance of the *dakṣiṇā*. As Malamoud makes clear, the payment of a wage is a transaction *hic et nunc* without any further consequences as would be the case if the *dakṣiṇā* were a gift. The two parties to the deal remain completely independent from each other.

It does, however, mark and authenticate each sacrifice as a separate entity, even if it is part of an extended sequence of sacrifices.

References

W. N. Brown, "The Creation Myth of the Rig Veda", *Journal of the American Oriental Society* 62 (1942), p. 85-98.

W. Caland (ed.), *Das Jaiminīya-Brāhmaṇa in Auswahl: Text, Übersetzung, Indices,* Amsterdam, Johannes Müller, 1919.

25. ĀpŚS 4.9.6.
26. Exodus 3.13-14.
27. ŚB 10.5.2.23; 10.6.5.8.

G. Davy, *La Foi jurée: étude sociologique du problème du contrat, la formation du lien contractuel*, Paris, F. Alcan ("Bibliothèque de philosophie contemporaine"), 1922.

J. Eggeling (trad.), *The Śatapatha-Brāhmaṇa: According to the Text of the Mâdhyandina School*, I-V, Oxford, Clarendon Press ("Sacred Books of the East" 12, 26, 41, 43, 44), 1882-1900

R. Garbe (ed.), *Āpastamba Śrauta Sūtra: Belonging to the Taittirīya Samhitā with the Commentary of Rudradatta*, Calcutta, Asiatic Society ("Bibliotheca Indica"), 1882-1902.

J. Gonda, *The Savayajñas* (*Kauśikasūtra* 60-68. *Translation, Introduction, Commentary*), Amsterdam, N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1965.

J. C. Heesterman, *The Ancient Indian Royal Consecration: The Rājasūya Described According to the Yajus Texts and Annoted*, 's-Gravenhage, Mouton & Co., 1957.

J. C. Heesterman, "Reflections on the Significance of the Dakṣiṇā", *Indo Iranian Journal* 3 (1959), p. 241-258.

J. C. Heesterman, *The Broken World of Sacrifice: An Essay in Ancient Indian Ritual*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

G. J. Held, *The Mahābhārata, an Ethnological Study*, PhD Thesis, Leiden 1935.

F. B. J. Kuiper, *Ancient Indian Cosmogony: Essays Selected and Introduced by John Irwin*, New Delhi, Vikas Publishing House, 1983.

Ch. Malamoud, "Terminer le sacrifice", in M. Biardeau – Ch. Malamoud, *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, p. 155-204.

M. Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies* (trad. I. Cunnison), Londres, Cohen & West, 1954 [1st French ed. « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Année sociologique* 1 (1923-1924, nouv. série), p. 30-186].

V. S. Sukthankar – S. K. Belvalkar – P. L. Vaidya, (gen. eds.), *The Mahābhārata for the First Time Critically Edited* (19 vol.), Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1933-1966.

G. U. Thite (ed., trans.), *Āpastamba-Śrauta-Sūtra (Text with English Translation and Notes)*, 2 vol., Delhi, New Bharatiya Book Corporation, 2004.

H. Tieken, "The Mahābhārata after the Great Battle", *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens* 48 (2004), p. 5-46.

A. Weber (ed.), *The White Yajurveda II: Śatapatha-Brāhmaṇa: in the Mādhyandina-Śākhā with Extracts from the Commentaries of Sāyaṇa, Harisvāmin and Dvivedaganga*, Berlin, F. Dümmler – London, Williams and Norgate, 1855.

LES PERFECTIBLES (*SĀDHYÁ*) ENTRE CIRCULARITÉ ET CAUSALITÉ DU RITUEL VÉDIQUE

Jan E. M. Houben
École pratique des hautes études, Paris

> *Quoi qu'il en soit, il est bien démontré que le singe n'est pas une variété de l'homme, non seulement parce qu'il est privé de la faculté de parler, mais surtout parce qu'on est sûr que son espèce n'a point celle de se perfectionner qui est le caractère spécifique de l'espèce humaine.*
>
> J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*

I. 1. Dès sa plus ancienne période, le système des rituels védiques a connu des formes rituelles abstraites, que la tradition considère pourtant être très efficaces[1]. Une forme rituelle abstraite et remarquable qui est devenue accessible grâce aux études et aux traductions de Charles Malamoud est le rituel dans lequel l'objet offert aux dieux n'est ni du beurre clarifié, ni un gâteau sacrificiel ou un animal : l'objet offert n'est autre que la récitation privée par un brahmane des textes de son Veda[2]. Dans une autre forme abstraite, la vénération rituelle (*yajñá*) n'est pas seulement (a) l'instrument pour vénérer – c'est-à-dire,

---

1. Cet article est le quatrième d'une série d'articles sur la causalité du rituel védique : J. E. M. Houben, « Formal Structure and Self-referential Loops in Vedic Ritual », dans A. Michaels – A. Mishra (dir.), *Ritual Dynamics and the Science of Ritual* I: *Grammar and Morphology of Ritual*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2010, p. 29-63 ; J. E. M. Houben, « The Sviṣṭakṛt: Formal Structure and Self-Reference in Vedic Ritual », dans A. Berciu – R. Pop – J. Rotaru (dir.) *Travaux de symposium international : Le livre. la Roumanie. l'Europe. Deuxième édition – 20-24 septembre 2009*, Bucarest, Bibliothèque de Bucarest, 2010, p. 596-621 ; J. E. M. Houben, « Vedic Ritual as Medium in Ancient and Pre-Colonial South Asia: its Expansion and Survival Between Orality and Writing », dans J. E. M. Houben – J. Rotaru (dir.), *Veda-Vedāṅga et Avesta entre oralité et écriture. Travaux de symposium international : Le livre. La Roumanie. L'Europe*. Troisième édition – 20-24 septembre 2010, III/A, Bucarest, Bibliothèque de Bucarest, 2011, p. 147-183. Pour éviter une interruption dans la logique de l'exposé, il y a quelques renvois explicits et implicits aux trois articles précédents.

2. Pour la version Taittirīya de ce *brahma-yajñá* voir l'étude et la traduction annotée de Ch. Malamoud, *Le* svādhyāya, *récitation personnelle du Veda, Taittirīya-Āraṇyaka, livre II. Texte traduit et commenté*, Paris, De Boccard ("Publications de l'Institut de civilisation indienne" 42), 1977. La version du Yajurveda blanc, Śatapātha-Brāhmana [ŚB] 11.5.7.1, analysée et étudiée par Ch. Malamoud, *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La

l'objet offert dans la vénération – mais aussi, à la fois, (b) l'entité – c'est-à-dire, normalement, la divinité – vénérée. Un renvoi à cette forme se trouve déjà dans le Ṛgveda, par exemple dans ṚV 1.164.50a : *yajñéna yajñám ayajanta devā́*[*ḥ*], « Par la vénération rituelle les dieux ont vénéré la vénération rituelle ».

Dès la période ṛgvédique, les agents associés à cette forme rituelle minimale et, à toutes apparences, circulaire, sont les *sādhyá*, des figures qui restent assez vagues dans la littérature védique mais dont le nom signifie « perfectibles ». Grâce à l'œuvre de Charles Malamoud nous sommes familiers avec le concept d'une causalité rituelle subtile mais importante : la *loka-paktí* ou « cuisson du monde ». C'est un concept proposé par la tradition indienne elle-même (ŚB 11.5.7.1). Est-ce qu'une telle causalité rituelle s'attache aussi à la forme abstraite qu'occupaient les « perfectibles » ? Ou bien, est-ce que la causalité des rituels védiques est plutôt du type du « rebondissement de violence (*rebounding violence*) »[3] ? Et est-ce que la fonction rituelle des « perfectibles » peut compenser le fait qu'ils n'ont pas, et n'ont probablement jamais eu, un rôle d'importance, soit dans la mythologie soit dans la cosmogonie védiques ?

Pour essayer de répondre à ces questions, pour trouver, au moins, une direction pour une réponse, il est nécessaire, d'abord, de revenir sur quelques concepts fondamentaux dans la théorie des rituels et, ensuite, d'étudier la relation entre les textes et les rituels védiques à travers plusieurs étapes de développement, dès la période du Ṛgveda jusqu'aux textes classiques.

I. 2. Dans le sous-continent indien, le rituel et les textes védiques ont une longue histoire qui commence plus d'un millénaire avant notre ère et qui continue – marginalement – jusqu'à nos jours. Le plus ancien et, à plusieurs égards, le plus important des textes védiques, le Ṛgveda, doit précéder les débuts de l'âge de fer, qui, dans le sous-continent indien, commence vers le X^e^ siècle avant notre ère. Les hymnes du Ṛgveda datent donc généralement d'avant le X^e^ siècle avant notre ère, probablement d'entre le XVII^e^ et le XII^e^ siècle. La plupart des hymnes présupposent assez clairement des rites ou des rituels. Parfois un hymne présuppose un rite ou plusieurs rites dans un sens général ; parfois, plus rarement, il le présuppose de façon assez spécifique. Si un contexte rituel spécifique et original est perceptible, celui-ci peut

Découverte (“Textes à l'appui : histoire classique”), 1989, p. 35-70, discute les résultats attendus de l'étude et l'enseignement du Veda (*svādhyāya-pravacané*).

3. M. Bloch, *Prey into Hunter: The Politics of Religious Experience*, Cambridge, Cambridge University Press (“Lewis Henry Morgan Lectures” 1984), 1992. La causalité rituelle de Bloch est plus abstraite et plus générale – selon Houseman et Severi – que celle discutée par Ch. Malamoud dans l'article « Action en retour et mécanisme du sacrifice dans l'Inde brahmanique » (*Cuire le monde*, p. 195-210), qui dépend des sentiments moraux concernant le meurtre sacrificiel : cf. M. Houseman – C. Severi, Naven *or the Other Self: A Relational Approach to Ritual Action*, Leyde, Brill (“Numen Book Series : Studies in the History of Religions”), 1998. Sur le problème de la violence dans le sacrifice, voir aussi J. Houben, « To Kill or Not to Kill the Sacrificial Animal (*Yajña-Paśu*)? Arguments and Perspectives in Brahminical Ethical Philosophy », dans J. E. M. Houben – K. R. van Kooij (dir.), *Violence Denied: Violence, Non-Violence and the Rationalization of Violence in South Asian Cultural History*, Leyde, Brill, 1999, p. 105-183.

correspondre ou pas avec le rituel post-ṛgvédique tel que codifié dans des textes classiques comme les Śrauta-sūtra.

La tradition des textes et des rituels védiques est remarquable, d'une part, par la grande importance accordée à l'oralité, jusqu'à nos jours, et, d'autre part, par son aversion à l'écriture, attestée depuis environ deux millénaires, par exemple dans le Mahābhārata[4]. Le plus ancien document écrit actuellement disponible d'un texte védique date du v^e^ siècle de notre ère et concerne un texte périphérique, un Pariśiṣṭa de l'Atharvaveda. Le plus ancien renvoi à un texte védique central sous forme écrite est donné par Al-Bīrūnī (E. C. Sachau, *Alberuni's India* I, p. 126), le savant persan (né dans ce qui est aujourd'hui l'Uzbekistan, composant ses textes en arabe) qui informe ses lecteurs qu'un brahman cachemirien Vasukra avait commencé à écrire le Veda pour sauver sa transmission.

I. 3. Nous sommes donc confrontés à la situation extraordinaire que nos plus anciennes sources écrites de textes védiques tels que le Ṛgveda datent de plus de deux millénaires après la date de leur composition. À travers les sources du deuxième millénaire de notre ère, est-ce que nous avons vraiment des textes qui datent du deuxième millénaire avant notre ère ? La transmission à travers ces plus que deux millénaires était-elle, entièrement ou même approximativement, fiable ? Pour pouvoir en décider, il est nécessaire de savoir en détail comment les textes étaient transmis. À la constatation qu'il n'y a pas de trace d'une transmission écrite des textes centraux védiques avant le deuxième millénaire de notre ère, il faut ajouter qu'avant, et même à côté de la tradition écrite des textes védiques, il y a un autre moyen de transmission, le *padapāṭha*, la récitation « mot-à-mot », qui constitue une tradition orale qui continue, marginalement, jusqu'à nos jours. Ce *padapāṭha*, cette récitation « mot-à-mot » (qui résout les modifications phonétiques se produisant entre les mots dans la récitation continue du texte), fait partie d'un schéma de récitations en trois formes fondamentales : le *saṁhitāpāṭha* (texte continu), le *padapāṭha* (texte « mot-à-mot »), et le *kramapāṭha* (par mots joints deux par deux, AB, BC, CD…).

Ce schéma forme un dispositif qui garantit une transmission extrêmement exacte, non seulement mot par mot mais même phonème par phonème, du maître à l'élève. Malheureusement pour les philologues modernes, un ancien *padapāṭha* est disponible seulement pour un petit nombre de textes védiques[5], qui inclut, heureusement, le plus important d'entre eux, le Ṛgveda. Parce que le grammairien Pāṇini (ca. 350 av. notre ère[6]) renvoie dans sa grammaire

---

4. Voir Mahābhārata 13.24.70 : *vedānāṁ lekhakāś caiva te vai niraya-gāminaḥ*, et H. Scharfe, *Education in Ancient India*, Leyde, Brill, 2002, p. 8 *sqq*.

5. L. Renou, *Les Écoles védiques et la formation du Veda*, Paris, Imprimerie Nationale, 1947, p. 208-209, « La constance de la tradition védique est un mythe ; elle vaut tout au plus pour les quelques Samhitā munies d'un *padapāṭha* et préservées par une récitation continue et multiforme ».

6. Renvoyant à AA 5.2.120 et aux datations raisonnablement sécurisées actuellement disponibles dans la numismatique (J. Cribb, « Dating India's Earliest Coins », dans M. Taddei

plusieurs fois à Śākalya qui est connu comme l'auteur du *padapāṭha* du Ṛgveda, nous savons que le *padapāṭha* du Ṛgveda est plus ancien que Pāṇini[7]. Pour Pāṇini, la version *saṁhitā* dérive du *ṛṣi*, le poète-voyant ; mais le *padapāṭha* est l'œuvre d'un être humain, Śākalya[8]. Ce *padapāṭha* était apparemment dans la mémoire comme une œuvre relativement récente. Nous sommes donc confiants qu'il y avait un *padapāṭha* du Ṛgveda avant Pāṇini. Des renvois à Gārgya[9] concernent une ancienne version du *padapāṭha* du Sāmaveda ou un autre travail de l'auteur de ce *padapāṭha*.

En effet, dans les textes les plus anciens tels que le Ṛgveda, on ne trouve aucun concept prononcé du « mot ». Aussi, il est peu probable qu'un *padapāṭha* était connu à l'époque de la composition des hymnes. Le mot *padá* qui va signifier « mot » dans le sanskrit classique, représente encore un « endroit » ou un « pas » dans le Ṛgveda, parfois « pas » dans le sens de « ligne, quart d'un verset »[10]. D'ailleurs, le Ṛgveda renvoie à une situation d'enseignement qui montre l'importance des syllabes, mais pas des mots. Dans un passage fameux, les grenouilles qui annoncent la pluie par leurs coassements sont assimilées aux brahmanes qui enseignent et qui apprennent à réciter le Veda (ṚV VII.103.3cd) : *akhkhalīkṛ́tyā pitáraṁ ná putró anyó anyám úpa vádantam eti* « comme un fils (s'approche) au père (qui parle, c'est-à-dire, récite), en transformant (le texte) en syllabes (mal prononcées), l'une (des grenouilles) s'approche à l'autre (grenouille) qui parle (c'est-à-dire, coasse) »[11].

– J. Schotsmans (dir.), *South Asian Archeology – 1983*, Naples, Istituto Universitario Orientale, 1985, p. 535-554 ; cf. désormais J. Cribb, *The Indian Coinage Tradition: Origins, Continuity & Change*, Nashik, Indian Institute of Research in Numismatic Studies (IIRNS) Publications, 2005), O. von Hinüber, *Der Beginn der Schrift und frühe Schriftlichkeit in Indien*, Stuttgart, Franz Steiner, 1989, p. 34 et H. Falk, *Schrift im alten Indien. Ein Forschungsbericht mit Anmerkungen*, Tübingen, Gunter Narr, 1993, p. 304 arrivent à une date pour Pāṇini autour de 350 avant notre ère (von Hinüber : « kaum lange vor etwa 350 v. Chr. » ; Falk : « in den Jahrzehnten nach 350 v. Chr. »). Comme Pāṇini appartenait au nord-ouest du sous-continent indien – Śalātura, au nord de la rivière Kaboul (ṚV : *kúbhā*) et à l'ouest de l'Indus, est mentionné comme sa ville natale – il doit avoir été bien conscient de l'importance politique et économique de l'empire perse. Pourtant, il ne fait pas mention « des satrapies de l'Empire achéménide dans lequel [il] a vécu, ou même de l'empire lui-même », J. E. Schwartzberg (dir.), *A Historical Atlas of South Asia*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 168 col. 2.

7. Même si le *padapāṭha* du Ṛgveda actuellement disponible a peut-être subi des changements très marginaux depuis le temps de Pāṇini (J. Bronkhorst, « Some Observations on the Padapāṭha of the Ṛgveda », *Indo-Iranian Journal* 24 (1982), p. 181-189).

8. Voir AA 1.1.16 et P. Thieme, *Pāṇini and the Veda: Studies in the Early History of Linguistic Science in India*, Allahabad, Globe Press, 1935, p. 3-5 ; voir aussi AA 6.1.127, 8.3.19.

9. AA 7.3.99, 8.3.20, 8.4.67.

10. L'auteur de ṚV 1.164 (versets 23-24, 39, 41, 45), renvoie à l'*akṣára* « syllabe » et au *padá* « une ligne du verset » (et aux unités plus grandes comme *arká* « hymne » ou *vāká* « unité de récitation » en deux ou quatre *padá*), mais il ne montre aucune conscience du, ou aucun intérêt au « mot ».

11. La proposition de Thieme (P. Thieme, « akhkhalīkṛ́tyā », *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen* 71 (1954), p. 109) – que *akhkhalīkṛ́tya* (*padapāṭha* pour *saṁhitap. akhkhalīkṛ́tyā*) renvoie à une prononciation défectueuse par le fils-élève de *akṣára* « syllabe » – convient parfaitement aux deux situations comparées : les grenouilles qui font du bruit au début des pluies et les brahmanes qui commencent

Parmi les quatre Veda, celui qui depuis une date très ancienne interagit avec le texte du Ṛgveda de façon extrêmement intense est le Sāmaveda. Une partie considérable de la base textuelle du Ṛgveda est ici transformée, par toutes sortes de modification des syllabes, par exemple, par le remplacement de voyelles brèves par des voyelles *vṛddhi* ou par leur simple élongation, ou par des insertions diverses. Là aussi on voit un intérêt pour la transformation phonétique au niveau de la syllabe et une négligence ou même un mépris remarquable vis-à-vis de l'unité du mot.

Du point de vue de la tradition védique, le *padapāṭha* tombe donc, pour ainsi dire, du ciel. Ceci apparaît le plus clairement dans le Sāmaveda, qui s'occupait déjà depuis longtemps du texte du Ṛgveda au niveau des syllabes et dont le *padapāṭha*, attribué à Gārgya, montre plusieurs traits archaïques[12].

D'ailleurs, une comparaison historique et culturelle de l'oralité et de l'écriture nous montre le *padapāṭha* comme unique dans le monde entier. Du point de vue des traditions indo-européennes aussi le *padapāṭha* est tout à fait unique. Il ne peut néanmoins être guère un hasard si cette formation unique se développe juste à côté des régions qui voyaient d'autres développements uniques en Asie centrale et orientale : les très anciens emplois d'écritures partiellement phonogrammiques, plus tard syllabiques et même, à partir du VI^e^ siècle avant notre ère, syllabo-alphabétiques. Ceci s'applique surtout au Gandhāra, à côté de la Bactriane et de l'Arachosie. Les trois régions sont mentionnées dans la

à étudier (aussi au début des pluies). Par contre, l'interprétation de Sāyaṇa – très généralement acceptée avant la proposition de Thieme – prend *akhkhalīkṛtya* comme dérivé de *akhkhala* qui serait une onomatopée (*śabdānukaraṇa*; cf. J. W. Wackernagel, *Altindische Grammatik* II/1, Göttingen, Vandenhoeck, 1905, p. 7 qui donne *akhkhalīkṛtyā* 'jauchzend' comme premier exemple de « 'Onomatopoetische' Nachbildungen von Naturlauten »), ce qui ne serait guère approprié pour les brahmanes. À la proposition de Thieme il faut ajouter qu'il n'y a aucune raison de ne pas prendre la formation *-a* final > *-ī* avant comp. avec *kṛ* comme significative, même si nous avons ici le seul exemple ṛgvédique de cette formation (que Pāṇini nomme *cvi*) qui devient plus fréquente dans la Taittirīya-saṁhitā et surtout en sanskrit classique : au lieu de « indem er Silben bildet » (Thieme) donc « en transformant en syllabes (mal prononcées) ». Le fait que (selon des témoins beaucoup plus tardifs) *-kṣa-* devient plutôt *-kkha-* (et non *-khkha-*) en prakrit ne contredit pas que *akhkhala* représenterait une prononciation imparfaite d'*akṣára* par le fils-élève dans la période védique.

12. Comme l'a fait remarquer fort justement déjà A. C. Burnell (éd., trad.), *Ṛktantravyākaraṇa: a Prātiśākhya of the Sāmaveda, Edited with an Introduction, Translation of the Sūtras, Indexes*, Mangalore, Basel Mission Press, 1879, p. XIV, « Aussi, il est difficile de considérer le texte *pada* du Sāmaveda comme autre chose qu'une accrétion au Sāmaveda (la base technique des *gānas* étant le Saṁhitapāṭha) […] » (« Thus, the pada text of the Sāmaveda can hardly be considered as other than an accretion to the Sāmaveda (for the technical base of the gānas is the Saṁhitāpāṭha »). Certaines des imperfections de ce *padapāṭha* que Burnell veut comprendre comme des signes de sa datation tardive, suggèrent plutôt qu'il remonte à une date plus ancienne (que, par exemple, Pāṇini), même s'il a été actualisé à certains égards après Pāṇini (Th. Benfey (éd., trad.), *Die Hymnen des Sāmaveda*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1848, p. LVII *sqq*., L. Renou, « Introduction générale », dans J. W. Wackernagel, *Altindische Grammatik* I : *Lautlehre*, Göttingen, Vandenhoeck, 1957[3], p. 118, « Le *padap*. le plus primitif, donc sans doute le plus ancien, est celui du SV »).

fameuse inscription de Darius de Behistun[13] comme provinces, ou bien, au moins, comme régions qui donnent des tributs au roi achéménide.

Il faut bien noter que, lorsque le créateur d'un *padapāṭha* védique marque la division en mots et analyse l'influence mutuelle phonétique des mots, il se comporte comme s'il avait à transcrire un texte continu dans une écriture qui marque les limites entre les mots et les détails phonétiques de ces mots. Ceci correspond exactement à la situation de ceux qui écrivent dans une écriture syllabique ou syllabo-alphabétique, tel que l'araméen ou le vieux persan cunéiforme. Cette dernière écriture est quasi-alphabétique et elle a pu être déchiffrée au XIX^e^ siècle de notre ère grâce à son utilisation systématique d'un séparateur de mots (une barre oblique). Si un lien entre (a) l'intérêt remarquable pour la séparation explicite des mots et la notation des détails phonétiques dans une écriture syllabique ou quasi-alphabétique, et (b) l'intérêt pour ces mêmes détails dans un *padapāṭha* semble inéluctable, une date assez ferme pour le début des *padapāṭha*, semble également inéluctable : le VI^e^ siècle avant notre ère, quand le vieux persan cunéiforme venait d'être créé et quand le Gandhāra était considéré comme une province de l'empire perse[14].

Le développement du *padapāṭha* peut expliquer une transmission assez fiable des textes centraux védiques tels que le Ṛgveda, le Sāmaveda et, un peu plus tard, plusieurs Saṁhitā du Yajurveda et la Saṁhitā de la recension

---

13. Le texte se trouve, avec une traduction en sanskrit, dans D. Ch. Sircar, *Select Inscriptions Bearing on Indian History and Civilization* I*: From the Sixth Century B.C. to the Sixth Century A.D.*, Delhi, Asian Humanities Press, 1942 (1986[3]).

14. Si l'entrée d'Alexandre le Grand dans l'ouest de l'Inde est presque complètement « oubliée » dans les traditions indiennes, il n'est pas surprenant qu'aucun reportage ne soit disponible de la confrontation des brahmanes de cette région avec l'empire persan, sa bureaucratie, et ses écritures. Un scénario possible de la découverte de l'utilité d'un *padapāṭha* dans la transmission des textes védiques serait : (1) Observation par les brahmanes des difficultés dans la transmission des textes védiques centraux. (2) Observation de l'efficacité et fiabilité de la transmission de messages parmi les fonctionnaires de l'empire persan, p. ex., du centre de l'empire persan à Gandhāra, et vice versa. Cette transmission de messages se produisait à travers les étapes suivantes : (a) message oral complet > (b) message divisé en mots > (c) message écrit en mots > (d) lecture des mots isolés > (e) reconstruction et prononciation du message en continu. Traverser ces étapes semble une banalité pour nous qui apprenons à lire et à écrire à un âge très jeune, mais ne l'était pas à l'époque où les écritures phonogrammiques et syllabo-alphabetiques venaient d'être inventées. (3) Dans le milieu védique et brahmanique qui connaît mais évite l'écriture, on ne manque pas de noter que l'exercice de la division en mots et la reconstruction d'un énoncé continu contribue à la fiabilité de la transmission. (4) Pourtant, étant donné l'aversion à l'écriture, on saute l'étape (c), l'écriture des mots. (5) Les étapes (a) > (b) sont développées pour les hymnes védiques : elles correspondent au travail d'un *padakāra*, auteur d'un *padapāṭha* sur la base d'une version continue existante des hymnes sacrés ; les étapes (d) > (e) sont développées en règles pour combiner les mots isolés dans le *padapāṭha* : elles correspondent au travail d'un autre genre de textes auxiliaires du Veda, les Prātiśākhya. L'existence d'une fixation textuelle sans écriture physique confirme la position de J. Derrida (*L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967) contre les objections de J. Goody (*The Power of the Written Tradition*. Washington, Smithsonian Institution Press, 2000) ; voir maintenant aussi J. Houben – S. Rath, « Manuscript Culture and its Impact in 'India': Contours and Parameters », dans S. Rath (dir.), *Aspects of Manuscript Culture in South India*, Leiden, E. J. Brill, p. 1-53.

Śaunaka de l'Atharvaveda, à partir du VI^e^ siècle avant notre ère. Ceci constitue une amélioration considérable de la situation critique des textes. Mais une longue période reste encore à traverser.

I.4. Comment les textes védiques furent-ils transmis sans écriture et, avant le VI^e^ siècle avant notre ère, même sans *padapāṭha*, et quelles étaient les conditions importantes de leur transmission ? Hors des méthodes relativement informelles, comme celles que l'on trouve dans l'hymne sur les grenouilles et les brahmanes, est-ce qu'il y a quelque chose qui peut garantir une transmission au moins approximativement fidèle ? En réponse à une remarque de G. Possehl[15], pour qui la longue période de transmission orale du Ṛgveda laisserait une large possibilité à toutes sortes de changement, Scharfe souligne[16] à juste titre que la stabilité à une date ancienne du texte du Ṛgveda est confirmée par les citations dans les corpus des autres écoles védiques tel que le Sāmaveda et les anciens Brāhmaṇa. Le réseau de citations et de variations mineures qui corroborent la remarque de Scharfe est analysé dans quelques ouvrages volumineux de l'indianiste américain Maurice Bloomfield : *Vedic Concordance* (1906), *Ṛgvedic Repetitions* (1916), et *Vedic Variants* (1930-1934, par Bloomfield *et al.*). Ces citations constituent, clairement, le résultat d'une tradition relativement stable et relativement étendue.

Mais quelles étaient les conditions qui ont gardé cette tradition relativement stable, dont nous trouvons une trace dans les répétitions et les variantes védiques ? J'aimerais résumer ces conditions ici sous la rubrique « rituel ». Si ces conditions « rituelles » étaient d'une importance exclusive avant la transmission des textes centraux par *padapāṭha* et par écriture, elles n'ont pas tout à fait perdu leur importance après leur transmission par *padapāṭha* et par écriture. Pour chaque période, il est donc important d'étudier ces conditions rituelles : pour la période la plus ancienne dans laquelle l'impact des conditions rituelles doit avoir été le plus direct, mais pour laquelle nous disposons de très peu de sources d'information externes ; et pour les périodes plus récentes, pour lesquelles nous avons plus d'informations externes, mais dans lesquelles la transmission ne dépend plus seulement des conditions rituelles, étant aussi déterminée par le *padapāṭha* et l'écriture – méthodes qui peuvent garder « artificiellement », à travers une très longue période, des textes et des rites n'ayant pas évolué avec le temps.

I.5. Il est donc d'une grande importance d'étudier plus en détail le rituel védique, les conditions qui déterminent sa continuité et ses variations, ainsi que les structures qui résistent au temps et l'étendue des variations possibles. Des réflexions anciennes et internes à la tradition – des passages qui reflètent sur le rituel en termes généraux – ont un intérêt particulier. Pour l'étude d'une réalité aussi complexe que le rituel védique, néanmoins, l'emploi de quelques concepts de base, de distinctions et de théories basées sur l'étude approfondie d'un nombre de systèmes rituels est à la fois inévitable et indispensable. Parce

15. G. Possehl, « Review of G. Erdosi (éd.), *The Indo-Aryans of Ancient South Asia*, Berlin, Walter de Gruyter, 1995 », *Journal of the American Oriental Society* 118 (1998), p. 120-121 (p. 121).
16. H. Scharfe, *Education*, p. 27-28 note 102.

que la théorie du rituel proposé par Frits Staal[17] prend le rituel védique comme point de départ, il est naturel de penser d'abord à elle. À la lumière des observations modernes de plusieurs rituels védiques exécutés avec un profond désintérêt par des ritualistes formés au cours de plusieurs années d'études, le fait de négliger toute dimension de « sens » du rituel, comme le fait Frits Staal dans sa théorie, semble tout à fait justifié. Cette approche peut même être regardée comme une bonne méthode pour mieux étudier l'aspect formel des rites.

Il est pourtant possible que le profond désintérêt des ritualistes védiques modernes soit une distorsion tardive, produite justement par la transmission « artificiellement » exacte des anciens textes et rites qui perdent ainsi une relation équilibrée avec leur contexte environnemental, économique, social, etc. Compte tenu à la fois de la complexité formelle du rituel védique et de l'importance attachée par la tradition aux interprétations des prières et des rites – évidente, par exemple, dans un genre étendu de la littérature védique, les Brāhmaṇa – il est nécessaire de chercher une théorie complète qui ne se limite pas au côté formel sans « sens ».

Dans un livre publié à titre posthume en 1999, Roy A. Rappaport (1926-1997) commence par formuler une définition formelle du rituel : selon lui, un rituel est la « performance de séquences plus ou moins invariantes d'actes et d'énoncés formels qui ne sont pas entièrement encodés par les exécuteurs[18] ». Sur la base de cette définition, il développe ensuite une théorie du rituel qui s'engage non pas dans la négation du sens mais dans un concept élargi du sens des rituels. La théorie de Rappaport est formulée surtout, mais pas exclusivement, sur la base de recherches menées chez les Tsembaga Maring, un peuple de Papouasie-Nouvelle-Guinée, mais elle semble pourtant pouvoir s'appliquer à l'étude d'autres systèmes rituels, y compris celui du peuple védique. Comme je l'ai montré ailleurs[19], la théorie de Rappaport nous aide à comprendre comment le système rituel védique crée « le temps » et « l'éternité » pour les participants, et comment ce système respecté par les intellectuels brahmanes est pertinent pour l'une des caractéristiques les plus frappantes de leur travail, souvent commentée par les savants modernes : l'absence (relative) remarquable d'une référentialité historique concrète.

Comme nous l'avons vu, pour Rappaport, le rituel consiste « d'actes et d'énoncés formels qui ne sont pas entièrement encodés par les exécuteurs » : ici le terme « encodés » présuppose que le rituel fonctionne comme un moyen de communication, qu'il ait la capacité d'encoder quelque chose, c'est-à-

17. F. Staal, « The Meaninglessness of Ritual », *Numen* 26/1 (1979), p. 1-22 ; F. Staal, *Rules without Meaning: Ritual, Mantras and the Human Sciences*, New York, Peter Lang, 1989 ; F. Staal, *Jouer avec le feu : pratique et théorie du rituel védique*, Paris, De Boccard (“Publications de l'Institut de civilisation indienne” 57), 1990.

18. R. A. Rappaport, *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 24 : « I take the term “ritual” to denote *the performance of more or less invariant sequences of formal acts and utterances not entirely encoded by the performers* » (italiques de l'auteur).

19. J. E. M. Houben, « The Brahmin Intellectual: History, Ritual and ‘Time Out of Time’ », *Journal of Indian Philosophy* 30/5 (2002), p. 463-479.

dire, d'exprimer des messages. C'est un moyen de communication qui est « peut-être de façon unique, adapté à la transmission de certains messages et de certains types d'information »[20]. Deux types de messages sont à distinguer (voir aussi J. E. M. Houben, « Formal Structure ») : (A) les messages canoniques, et (B) les messages performatifs[21]. En des termes plus généraux, nous pouvons aussi parler de deux dimensions principales du rituel : (A) une dimension canonique, et (B) une dimension performative.

Les deux dimensions peuvent être plus ou moins développées dans des systèmes rituels différents, mais elles sont toutes les deux nécessaires pour leur fonction. La tendance de chacune des deux dimensions, et donc la nature des deux types de messages, sont diamétralement opposées.

D'après Rappaport :

> Les messages canoniques, qui concernent des choses qui ne se limitent pas au présent dans le temps ou l'espace, qui peuvent même être conçus comme existant entièrement en dehors du continuum espace-temps, et dont les signifiés peuvent être – en effet, sont généralement – de nature spirituelle, conceptuelle ou abstraite, sont, et ne peuvent qu'être, fondés sur des symboles (i.e., des signes associés par une loi ou par une convention avec ce qu'ils signifient), bien qu'ils peuvent employer, accessoirement, des icônes et peuvent même faire un usage limité des indices[22].

Par contre, les messages performatifs concernent ceux qui exécutent le rituel et qui émettent ces messages, explicitement ou implicitement, en exécutant le rituel. Toujours d'après Rappaport :

> En revanche, la transmission de l'information concernant l'état actuel des émetteurs, étant limité au *hic et nunc*, peut transcender la simple signification symbolique et peut être représentée indexicalement[23].

---

20. R. A. Rappaport, *Ritual and Religion*, p. 52 : « [Ritual] is a special medium peculiarly, perhaps even uniquely, suited to the transmission of certain messages and certain sorts of information ».

21. Le problème avec le nom donné à ce type de messages par Rappaport, « self-referential messages » (« messages auto-référentiels »), est que la dimension canonique peut aussi montrer des structures auto-référentielles. Le caractère d'auto-référentialité ne suffit donc pas pour distinguer ce type de messages.

22. « Canonical messages, which are concerned with things not confined to the present in time or space, which may even be conceived to stand outside the time-space continuum altogether, and whose significata may be, indeed, usually are spiritual, conceptual or abstract in nature, are and can only be founded upon symbols (i.e., signs associated by law or convention with that which they signify) although they can employ, secondarily, icons and even make limited use of indices ». (R. A. Rappaport, *Ritual and Religion*, p. 54). Il est à noter que Rappaport s'appuie ici sur quelques distinctions bien connues de la théorie de Ch. Peirce, voir, p. ex., R. A. Rappaport, *ibid.*, p. 462 n. 1. Peirce reconnaît une triple distinction des signes : on a le symbole (doté d'une signification entièrement abstraite), l'icône (qui est un signe par ressemblance avec l'objet) et l'indice (un signe relié, par exemple, comme un symptôme à son objet, et qui n'a aucun besoin d'une ressemblance avec l'objet).

23. « In contrast, the transmission of information concerning the current state of transmitters, being confined to the here and now, may transcend mere symbolic signification and be represented indexically ». (R. A. Rappaport, *Ritual and Religion*, p. 54).

Dans la théorie de Rappaport, les messages canoniques contribuent à l'aspect « plus ou moins invariant » de ce qui est encodé par d'autres que les exécutants. Les messages performatifs, d'autre part, sont transmis par ceux qui exécutent le rituel, tant pour les acteurs rituels eux-mêmes que pour les autres, pour fournir des informations sur le statut des acteurs rituels eux-mêmes, du point de vue physique, mental, économique et/ou social.

Les messages canoniques représentent ou visent des ordres universels transcendant le temps et l'espace concrets. Le fait que l'acteur rituel soit sorti de sa routine quotidienne et se trouve lié à des ordres transcendants, avec les êtres divins ou avec ses ancêtres lointains, etc., est crucial pour le processus rituel[24]. Il est vrai que des objets de la vie quotidienne jouent un rôle – un siège fait d'herbe, un pain, une échelle – mais ils sont utilisés par rapport à un ordre transcendant, comme par exemple dans le cas d'un siège préparé pour les dieux, du pain préparé afin d'être offert à une divinité, ou du sacrifiant du Vājapeya qui gravit l'échelle pour aller au « ciel » et pour descendre sur la terre, transformé en *saṁrāṭ* « empereur ».

Le caractère impressionnant des ordres transcendants a la capacité d'inspirer les exécuteurs potentiels (tel le roi qui aspire à devenir empereur), à investir leur temps et leurs richesses – et à les investir de plus en plus – dans un rituel ou dans un système rituel. Dans les rites indiens classiques et antiques, c'est la dimension de messages canoniques sous forme de références aux dieux et aux mythes insérées dans les prières et dans les formules qui ont été l'objet de l'intérêt quasi exclusif des philologues indianistes. Mais c'est grâce à leur capacité de transmettre des messages performatifs que les rituels sont imbriqués dans l'histoire sociale et politique d'un pays ou d'une région. Des générations de rois n'auraient pas investi massivement dans un système rituel, si cela n'avait transmis que des messages canoniques – si faire un tel rituel n'avait été que la répétition de déclarations, en soi assez fatigante, concernant certains ordres universaux. Pour un chef ou fonctionnaire d'état sous la pression des obligations gouvernementales, il devient intéressant d'investir dans un rituel qui transmet des messages canoniques, si et seulement si ce rituel transmet en même temps un message à propos du sacrifiant-employeur payant. En effet, dans un rituel le roi (ou un prêtre ou tout autre participant) transmet automatiquement et inévitablement des messages sur lui-même en s'engageant dans le rituel. Le simple fait d'exécuter ou non un rituel ou un épisode rituel, d'ordonner (et payer) ou non l'exécution d'un rituel avec l'aide de prêtres formés pendant plusieurs années, est une déclaration en soi concernant la relation du roi (ou de son fonctionnaire) avec des spécialistes religieux

---

24. Fondamentaux pour les réflexions théoriques sur le processus rituel sur la base de plusieurs études ethnographiques d'un large éventail de rituels sont les travaux de H. Hubert – M. Mauss, « Essai sur la nature et fonction du sacrifice », *Année sociologique* 2 (1899), p. 29-138 ; de A. van Gennep, *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption […], etc.*, Paris, Librairie critique Émile Nourry, 1909 et de V. Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1967 et *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine, 1969 ; des considérations cruciales ont été ajoutées par M. Bloch, *Prey into Hunter.*

et rituels et leurs communautés. Une fois la décision prise d'exécuter ou de faire exécuter un rituel, le roi peut choisir de s'y joindre de façon modeste ou avec la plus grande cérémonie. Ce sera alors à la fois une déclaration à ses rois voisins et à ses sujets qui n'aurait pu être exprimée autrement que par l'intermédiaire de ce rituel.

Le « pouvoir », la « richesse », le « statut moral et social » du héros épique Yudhiṣṭhira, restent totalement abstraites pour son propre peuple, pour ses ennemis, et même, puisque le *Mahābhārata* le décrit comme incertain dans ses décisions, pour lui-même, jusqu'au moment où il commence à les exprimer sous la forme d'un rituel védique, le Rājasūya. De même, pour donner un tout autre exemple, la participation ou non d'un notable et de sa famille à la messe, leur siège au premier ou à un autre rang dans les bancs, les vêtements qu'ils ont choisi de porter : tout cela constitue un message performatif qui dit quelque chose sur ce notable et sa famille et sur leur statut dans la ville.

C'est la dimension performative des messages qui a le meilleur lien avec une approche performative du rituel[25] mais aussi avec les études historiques et avec une approche du rituel comme pratique sociale[26]. Pour le rituel védique nous commençons à avoir des preuves extérieures aux mêmes textes rituels concernant des messages performatifs grâce aux inscriptions du début du premier millénaire. Pour les périodes précédentes, nous ne disposons pas d'une telle source. Pourtant les hymnes donnent parfois des indications pour la dimension performative (par exemple, dans les passages qui louent la générosité, les *dānastuti*).

Ces remarques doivent suffire pour indiquer, très brièvement, comment l'ancien rituel védique convient à la théorie globale de Rappaport (et vice versa), et donc au grand nombre de systèmes rituels (y compris celui des Tsembaga Maring de Papoua Nouvelle-Guinée) qui ont été à la base de la théorie de Rappaport. Toutefois, dans le rituel (et dans les textes associés au rituel) védique, il y a aussi des structures assez remarquables qui ne sont pas du tout répandues dans d'autres systèmes rituels. Ce sont des structures dans leur dimension canonique qui sont visiblement « circulaires » ou « auto-référentielles ». Hors du système védique et des systèmes rituels directement dérivés de lui ou directement influencés par lui, tel que le rituel hindou ou bouddhiste, ces structures semblent relativement rares.

II. 1. Le rituel védique, comparable à plusieurs égards avec d'autres systèmes rituels, montre dans sa dimension canonique des structures remarquables qui sont ou semblent « circulaires » ou « auto-référentielles ». Malgré l'intérêt prioritaire que nous portons ici au rituel, nous ne pouvons pas passer sous silence des passages pertinents dans les hymnes du Ṛgveda, qui ont normalement de toute

---

25. S. J. Tambiah, « A Performative Approach to Ritual », *Proceedings of the British Academy* 65 (1979), p. 113-169 ; R. Schechner, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Londres, Routledge, 1993.

26. P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977 ; C. Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York, Oxford University Press, 1992 et C. Bell, *Ritual: Perspectives and Dimensions*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 76-83.

façon, comme nous l'avons vu, une fonction rituelle, directe ou non, et actuellement (dans le rituel védique classique) connue ou non. Le védisant néerlandais Jan Gonda a observé le suivant à l'égard des poètes du Ṛgveda :

> Les poètes sont d'ailleurs profondément convaincus de l'existence d'une interaction de facteurs, d'une réciprocité, ou plutôt d'un processus cyclique à propos de l'inspiration et de la puissance supra-humaine inhérente à la poésie inspirée. […] Renforcés par les hymnes des poètes, les dieux […] vont continuer à faire progresser leurs inspirations[27].

Gonda présuppose ici qu'une fonction majeure des rituels védiques était de renforcer les pouvoirs de la nature et des dieux. Ceci peut être déduit sur la base des mantras qui y sont employés. Dans les mots de Gonda :

> La puissance de la parole solennelle exprimée par le brahmane, du point de vue indien, est claire à partir de nombreux endroits : … ṚV 8.14.11 « Pour toi, ô Indra, les chants de louange sont un renforcement » ; d'après 4.4.11, la parole du chanteur est tellement forte, qu'elle brise le rocher comme dans le mythe. Tout comme, en général, des processus importants et salutaires sont racontés ou décrits avec l'intention de les laisser se réaliser, …, pareillement les mots, les chansons et les formules peuvent, grâce à leur pouvoir inhérent propre, renforcer les forces de la nature et des dieux ; ils peuvent contribuer à des nouvelles chansons – la nouveauté est souvent soulignée – pour le renouvellement périodique de la vie et des pouvoirs utiles. Telle était la principale fonction de la poésie védique[28].

Le processus devient cyclique, lorsque les dieux sont suppliés d'accorder l'inspiration pour la création des prières efficaces. Gonda explique :

> Ce processus cyclique est indiqué avec toute la clarté souhaitable dans ṚV 4.11.2[29] « (O Agni,) donne-nous cette pensée inspirée abondante (ou, puissante) par laquelle toi avec toutes les autres divinités serez satisfaits ». Ainsi Indra, Agni, le couple divin Varuṇa et Mitra et d'autres dieux sont dits

---

27. J. Gonda, *Vedic Literature*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1975, p. 66–67 : « The poets are moreover deeply convinced of the existence of an interplay of factors, [of a] reciprocity or rather cyclical process with regard to inspiration and the suprahuman power inherent in inspired poetry. […] Strengthened by the hymns of the poets, the gods […] will continue furthering their inspirations ». Voir aussi J. Gonda, *The Vision of the Vedic Poets*, Leyde, Brill, 1963.

28. J. Gonda, *Die Religionen Indiens* I. *Veda und älterer Hinduismus*, Stuttgart, W. Kohlhammer (“Die Religionen der Menschheit” 11), 1960 (1978[2]), p. 22 (ma traduction) : « Wie groß die Macht des feierlichen, von Brahmanen geäußerten Wortes nach indischer Auffassung war, geht aus vielen Stellen hervor: … ṚV 8.14.11 “dir sind, Indra, die Lobgesänge eine Stärkung”; nach 4.4.11 ist das Wort des Sängers so stark, daß es wie im Mythus den Felsen zersprengt. So wie man im allgemeinen wichtige und heilbringende Vorgänge in der Absicht erzählt oder beschreibt, dieselben zur Wirklichkeit werden zu lassen, …, so können Worte, Lieder und Formeln durch ihre eigene, inhärente Macht die Kräfte der Natur und der Götter steigern und neue Lieder – die Neuheit wird öfters hervorgehoben – zur periodischen Erneuerung des Lebens und der nützlichen Potenzen beitragen. Das war die Hauptfunktion der vedischen Dichtkunst ».

29. ṚV 4.11.2cd *víśvebhir yád vāvánaḥ śukra deváis tán no rāsva sumaho bhūri mánma* ; cf. la traduction de Geldner, « Gib uns den reichen Gedanken ein, du Herrlicher, den du mit allen Göttern gut aufnehmen wirst, du Hellfarbiger ».

> être les intermédiaires de la vision du poète, ou en être la source. Ils sont implorés pour favoriser ou encourager l'inspiration, pour donner au chantre, avec la vibration de la conscience (du poète), la pensée inspirée émotionnelle (*manīṣā*), pour rendre le produit de la vision parfait et réussi ou pour qu'elle aille droit à son but, et aussi pour protéger le poète ou le récitateur avec ses associés[30].

Ici le poète participe, consciemment ou non, à une cyclicité qu'on peut considérer à la fois rituelle et poétique. Un type de cyclicité apparentée à celle-ci, et pourtant nettement différente, se manifeste là où, selon les observations de Louis Renou, « l'auteur semble abandonner son propos ou plutôt y superposer un autre, qui consiste à faire un retour sur soi-même » (L. Renou, *Études védiques et pāṇinéennes* IX, 1961, p. 15-16). L. Renou parle ici des hymnes à Soma qui « ont ceci de singulier, dès l'abord, qu'ils sont concentrés au Livre 9 dont ils forment la totalité et que, parallèlement, ils manquent (ou peu s'en faut) dans le reste de la Saṁhitā » (*ibid.* p. 1). Ce Livre 9 « décrit – en général par voie d'allusions et d'images – les opérations que subit le *soma* [la boisson sacrée et enivrante qui est préparée de la plante *soma*], depuis la pressée jusqu'au décantage final, le point culminant étant la "clarification" » (*ibid.*). Renou fait ensuite remarquer que le poète « évoque alors son propre ouvrage, qui, d'accompagnant, deviendra un élément actif ; il salue l'inspiration poétique, laisse entrevoir les vertus du langage » (*ibid.*, p. 16). Le poète est bien conscient que son « acte poétique », l'« initiative du poète, non seulement facilite l'acte rituel, mais le crée (comme inversement le rite crée aussi la parole, le *soma* clarifié clarifie l'inspiration, anime la fonction orale) ». C'est pourquoi la « 'pensée' (concrétisée en poème), *matí*, vient en tête des dieux »[31] (*ibid.*). Ce n'est pas le poète en tant que poète qui est central, mais plutôt le poète-sacrificateur. « Le sacrificateur est lui-même haussable au rang divin […] on a l'impression que le prêtre reçoit parfois les caractères mêmes du *soma* » (*ibid.*). Ce n'est d'ailleurs pas seulement au Livre 9, mais dans d'autres parties de la Saṁhitā du Ṛgveda aussi « à propos de ce retour sur soi, de cette extollation du langage, que la phraséologie incline à devenir ésotérique » (*ibid.*, n. 2).

---

30. J. Gonda, *Vedic Literature*, p. 67, « This cyclical process is indicated with all clearness desirable at ṚV 4.11.2 "(O Agni,) give us that abundant (or, mighty) inspired thought by which thou with all the other deities wilt be pleased." Thus Indra, Agni, the divine pair Varuṇa and Mitra and other gods are said to mediate a poet's vision, or to be its source; they are implored to favour or further inspiration, to give the eulogist, together with the vibration of (the poet's) consciousness, the inspired emotional thought (*manīṣā*), to make the product of vision perfect and successful or to cause it to go straight to its goal, and also to protect the poet or reciter *cum suis* ».

31. La référence est ici spécifiquement à ṚV 9.96.5 *somáḥ pavate janitā́ matīnā́ṁ janitā́ divó janitā́ pṛthivyáḥ / janitā́gnér janitā́ sū́ryasya janiténdrasya janitótá víṣṇoḥ*, que Renou (*Études védiques* IX, p. 44) traduit comme suit « Le soma se clarifie, engendreur de pensées-poétiques, engendreur du ciel, engendreur de la terre,/ engendreur d'Agni, engendreur du soleil, engendreur d'Indra et engendreur de Viṣṇu ». Les *matí* « pensées-poétiques » sont donc présentées ici comme produites non seulement avant les dieux (Agni et autres) mais aussi avant le ciel et la terre.

Au final, « ce détournement de la force religieuse, ce repli sur soi, est un trait de la poésie ṛgvédique aussi éminent que l'invitation aux dieux ou la réflexion sur le monde extérieur ; il est moins discernable, il ne s'isole pas aisément des autres traits, il parachève seulement à nos yeux l'image de cette réalité subtile qu'a été le Veda » (*ibid*., p. 16). Dans la thématique du Ṛgveda, Renou entrevoit ici donc trois catégories importantes – trois catégories dont il n'est pas dit si elles s'excluent mutuellement, ni si, ensemble, elles couvrent la totalité de cette thématique : (a) les passages qui invitent les dieux ; (b) ceux qui réfléchissent sur le monde extérieur ; (c) le retour sur soi du poète et de la poésie[32].

II. 2. Le « retour sur soi » ṛgvédique, comme nous l'avons vu, est à la fois poétique et rituel. Il est focalisé sur le poète-prêtre du Ṛgveda. La créativité qui se manifeste dans la poésie rituelle du Ṛgveda continue de se manifester dans la conception et création des rituels du Yajurveda, les plus anciens rituels sur lesquels nous avons des sources détaillées sous forme des Śrauta-sūtras. Là aussi, des grandes catégories se laissent distinguer dans la thématique des rituels : (a) d'abord, il y a les épisodes rituelles qui invitent les dieux ; (b) puis, il y a les épisodes qui visent le monde extérieur ; (c) finalement, il y a ces épisodes peu spectaculaires mais remarquables du point de vue de la structure formelle, dans lesquels le rituel renvoie au rituel : qui montrent un « retour sur soi » du rituel.

Un type d'épisode rituel bien connu mais peu étudié est celui du « rite de correction », un concept qui correspond normalement au sanskrit *prāyaścitta* (ou *prāyaścitti*), dont le sens le plus général est « expiation » mais dont l'étymologie n'est pas du tout claire. Un *prāyaścitta* « expiation » peut concerner une transgression sociale, une faute morale ou un crime, mais dans notre contexte elle concerne des processus ou des situations problématiques au cours du rituel. Un épisode « expiatoire » qui est inséré dans un rite peut concerner non seulement une erreur ou une faute commise pendant l'exécution du rite, mais chaque instant qui pourrait produire des résultats indésirables. Plusieurs Brāhmaṇa, l'*Aitareya-brāhmaṇa*, par exemple, parlent d'un *prāyaścitta* universel, un *sarva-prāyaścitta* (AB 5.32)[33], qui peut servir pour corriger toutes sortes de fautes, mêmes les fautes inconnues. Un *sarva-prāyaścitta* fait partie d'un Iṣṭi, qui, à son tour, fait partie de rites plus complexes, par exemple l'Agniṣṭoma ou le sacrifice de Soma[34]. Par contre, un Mindāhuti (un épisode dans l'Agniṣṭoma) est décrit comme un rite expiatoire « pour des manquements éventuels » de la personne[35]. C'est un cas d'« auto-

32. Dans le poète qui devient conscient de lui-même en tant que poète, c'est aussi la tradition poétique qui devient consciente d'elle-même.

33. Cf. G. U. Thite, *Sacrifice in the Brāhmaṇa-Texts*, Poona, University of Poona, 1975, p. 165 *sq*. pour toutes sortes de *prāyaścitta* et p. 167 pour le *sarva-prāyaścitta* selon les Brāhmaṇa.

34. Pour le *sarva-prāyaścitta* dans le Darśa-pūrṇamāsa Iṣṭi (rite des syzygies), voir A. Hillebrandt, *Das altindische Neu- und Vollmondsopfer in seiner einfachsten Form mit Benutzung handschriftlichen Quellen dargestellt*, Jena, Gustav Fischer, 1879, p. 165-168 et A. Hillebrandt, *Ritual-Literatur. Vedische Opfer und Zauber*, Strassburg, Trübner, 1897, p. 114.

35. Cf. W. Caland – V. Henry, *L'Agniṣṭoma. Description complète de la forme normale du Sacrifice de Soma dans le culte védique* II, Paris, Ernest Leroux, 1906-1907, p. 387.

référence » dans lequel l'agent rituel renvoie à lui-même, qui donc appartient à la dimension performative plutôt qu'à la dimension canonique. La fonction de corriger plus spécifiquement une faute rituelle appartient au Nihnava, un épisode dont le nom signifie « désavouement » (*nihnava* du verbe *ni-hnu* : « nier », « désavouer », « dissimuler »). Un Nihnava se trouve, par exemple, dans l'Agniṣṭoma et a pour but l'enlèvement ou la suppression des résultats négatifs d'un acte qui était nécessaire dans un autre épisode. Ici il ne s'agit pas d'une erreur commise dans le rituel, mais d'un acte obligatoire ou inévitable. Le Nihnava dans l'Agniṣṭoma renvoie à un autre épisode dans l'Agniṣṭoma, et c'est ce renvoi intra-rituel (pour supprimer un résultat négatif) qui fait que le rituel tout entier devient auto-référentiel, comme je l'ai montré ailleurs (J. E. M. Houben, « Formal Structure »).

Une contrepartie positive du Nihnava serait un épisode qui implique tout aussi bien un renvoi intra-rituel, non pas pour supprimer mais pour confirmer ou renforcer le résultat d'un autre épisode. Nous trouvons un tel épisode dans le Sviṣṭakṛt. L'offrande du Sviṣṭakṛt est un élément régulier non seulement dans l'Iṣṭi des syzygies (nouvelle lune et pleine lune), mais aussi dans d'autres Iṣṭis (par exemple celles qui sont intégrées dans le sacrifice de Soma) et des rituels qui suivent son schéma. Comme je l'ai montré ailleurs (J. E. M. Houben, « The Sviṣṭakṛt »), le Sviṣṭakṛt est un élément assez répandu dans le rituel védique, mais ni des histoires impressionnantes ni une mythologie importante s'y rattachent. La seule discussion du Sviṣṭakṛt qui touche, dans le style des Brāhmaṇa, aux questions de base, se trouve dans le *Śatapatha-brāhmaṇa*, ŚB I, 7, 3, dans un passage qui fait partie d'une analyse et d'une interprétation de l'Iṣṭi de nouvelle et pleine lune. Le Sviṣṭakṛt est fait après quelques autres offrandes, que j'appelle ici, pour des raisons de simplicité, A, B, C. L'épisode Sviṣṭakṛt, par ses offrandes et ses mantras, confirme (+>), une par une, la validité des offrandes précédentes : S +> A, B, C. En plus, elle confirme sa propre validité : S +> S (pour les détails, voir J. E. M. Houben, « The Sviṣṭakṛt »).

C'est à cause de la *fonction* visible de l'épisode Sviṣṭakṛt, dans l'Iṣṭi des syzygies et ailleurs, qu'il doit être considéré comme un épisode avec une référence intra-rituelle, ce qui rend le rituel tout entier auto-référentiel. L'épisode Sviṣṭakṛt, à la différence de sa contrepartie négative, le Nihnava, renvoie, en tant qu'épisode, directement à soi-même, et renforce ainsi l'auto-référence du rituel comme un tout. En plus, le *nom* de l'épisode Sviṣṭakṛt confirme sa fonction auto-référentielle. Ce nom est dérivé de l'aspect d'Agni, le feu, qui est adoré dans l'épisode : Agni Sviṣṭakṛt, le feu *su-iṣṭa-kṛt* « qui fait une bonne *iṣṭa*, c'est-à-dire, une bonne offrande ou une bonne vénération rituelle »[36].

Aux considérations générales et aux analyses structurelles (J. E. M. Houben, « Formal Structure », « The Sviṣṭakṛt »), nous pouvons maintenant ajouter une remarque concernant la chronologie. Alors qu'il y a des procédures yajur-

36. L. Renou, *Vocabulaire du rituel védique*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1953, p. 173 renvoie aux deux emplois du mot quand il constate que Sviṣṭakṛt signifie une « offrande secondaire à Agni "qui rend bien offert (ce qui a été offert aux dieux)" ».

védiques dont nous trouvons des traces ou des réflexions, parfois mêmes relativement détaillées, dans le Ṛgveda[37], ou même dans l'Avesta[38], nous n'y trouvons aucune trace d'un Nihnava ou d'un Sviṣṭakṛt. Il est donc probable qu'il s'agisse de développements qui se sont produits sur le sous-continent indien pour la plupart après la période ṛgvédique.

III. 1. Remarquables pour leur caractère circulaire sont les activités rituelles attribuées à un groupe de personnages que la littérature védique ne décrit que très vaguement, les Sādhya (*sādhyá*) – dont le nom signifie, comme expliqué au début, les « perfectibles ». Qui étaient les Sādhya, et quelle était leur activité rituelle ? Ils ont peu attiré l'attention des spécialistes. Abel Bergaigne (A. A. Bergaigne, *La religion védique d'après les hymnes du Rigveda* I, Paris, Vieweg, 1878, p. 96 *sq.*), pour donner un seul exemple, avait fait remarquer que ṚV 1.164.50 et 10.90.16 renvoient aux « dieux plus anciens » qui sont déjà dans le ciel quand ceux qui sont devenus les grands dieux actuels y arrivèrent. Trois brèves discussions méritent pourtant d'être passées en revue ici. L'aperçu donné par Sylvain Lévi en 1898 reste un bon point de départ.

> Les Sādhyas sont les plus antiques de tous ; le recul des temps a si fort estompé leurs traits individuels qu'ils subsistent seulement d'une vie générique. « Les Sādhyas étaient des dieux avant les dieux »[39] ; eux aussi, « ils désirèrent monter au ciel »[40], et c'est par le sacrifice qu'ils y parvinrent. Venus avant le reste de la création, « ils ne purent offrir au feu que le feu, car il n'y avait encore rien d'autre à offrir »[41]. Tout dieux qu'ils sont, ils ont comme les Asuras, péché par orgueil ; « ils se sont estimés au-dessus du sacrifice »[42]. Le monde qu'ils habitent est situé par-delà le monde des dieux[43]. Ils sont désignés comme les « divins gardiens des plages célestes »[44] avec des dieux énigmatiques : les Āpyas, les Anvādhyā et avec les Maruts. Un Brāhmaṇa de date tardive les présente comme recourant à Indra pour les tirer de peine : « Les dieux Sādhyas

37. Un exemple important est constitué par les Nivids : Ch. Minkowski, « School Variation in the Text of the Nivids », dans M. Witzel (dir.), *Inside the Texts, Beyond the Texts: New Approaches to the Study of the Veda*, Cambridge, 1997, p. 167-184.

38. A. Hillebrandt, *Das altindische*, p. 11 ; H. Oldenberg, *Die Religion des Veda*, Stuttgart, Gotta, 1917, p. 24-31.

39. TMB [PB] 25.8.2 : *sādhyā vai nāma devebhyo devā pūrva āsan*. Cf. KS 23.8, 24.7. Cette citation et les suivantes de Lévi sont vérifiées et, si disponibles dans les éditions, pourvues des accents.

40. TS 7.2.1.1 : *sādhyā́ vái devā́ḥ suvargákāmā etáṁ ṣaḍrātrám apaśyan tám ā́haran ténāyajanta táto vái té suvargáṁ lokám āyan*. TMB [PB] 8.3.5 : *sādhyā vai nāma devā āsaṁs te […] mādhyandinena savanena saha svargaṁ lokam āyan*. Cf. *ibid.* 8.4.9, 25.8.2.

41. TS 6.3.5.1 : *sādhyā́ vái devā́ asmín lokā́ āsan nā́nyát kíṁ caná miṣát té'gním evā́gnáye médhāyā́labhanta ná hy ànyád ālambhyàm ávindan*. MS 3.9.5 : *sādhyā́ vái devā́ āsann átha vái tárhi nā́nyā́hutir āsīt té devā́ agníṁ mathitvā́gnā́ ajuhavuḥ*. AB 3.5.38 : *chandāṁsi vai sādhyā devās te'gre'gnināgnim ayajanta te svargaṁ lokam āyan*.

42. TS 6.3.4.8 : *sādhyā́ vái devā́ yajñám áty amanyanta tā́n yajñó nā́spṛśat tā́n yád yajñásyā́tiriktam ā́sīt tád aspṛśat*. MS 3.9.4 : *yé vái devā́ḥ sādhyā́ yajñám atyámanyanta*.

43. ŚB 3.7.1.25 : *téna pitṛlokáṁ jayaty átha […] manuṣyalokáṁ jayaty átha […] devalokáṁ jayaty átha […] sādhyā́ íti devā́s téṣāṁ lokáṁ jayati*. Cf. KS 26.4.

44. ŚB 13.4.2.16 : *[…] devā́ āśāpālā́ḥ […] eté daivā́ ā́pyāḥ sādhyā́ anvādhyā́ marútaḥ*.

> tenaient une session de sacrifice ; il leur vint de la gravelle dans les yeux. Ils allèrent respectueusement trouver Indra : Comment se fait-il qu'il vient de la gravelle aux yeux de ceux que tu connais ? (Il leur présenta une préparation rituelle), ils la regardèrent et y virent clair »[45]. Mais dans un autre Brāhmaṇa, de beaucoup plus ancien, c'est la mère même d'Indra, Aditi, qui offre aux Sādhyas ses hommages, et c'est à leur protection qu'elle doit la naissance de ses fils, les Ādityas[46].
>
> Les Sādhyas finissent par être entièrement oubliés et les Ādityas sont alors représentés comme les plus anciens des dieux avec les Aṅgiras[47].

Une activité rituelle attribuée ici aux Sādhya – offrir le feu au feu – semble assez circulaire, mais elle ne manque pas d'efficacité car à la fin ils atteignent leur but et parviennent à monter au ciel. Parce que le but du livre de Sylvain Lévi est de décrire « La doctrine du sacrifice dans les Brāhmaṇas », il saute quelques passages sur les Sādhya : ceux du Ṛgveda, que nous verrons ci-dessous.

F. B. J. Kuiper, dans son étude *Varuṇa and Vidūṣaka*, ajoute à la fin un *excursus* dédié aux Sādhya (p. 242-244). Kuiper (*ibid*, p. 242) remarque que la littérature secondaire sur les Sādhya est très limitée, énumère les plus importantes références (qui pour la plupart renvoient à des brèves mentions et remarques), et conclut que « de loin la meilleure enquête sur les données a été menée par S. Lévi ». Les « faits de base », selon Kuiper, sont les suivants. (1) Ils étaient sur la terre avant les *devá*, mais ils sont aussi appelés, invariablement, *devá*. Les Taittirīyas (TS 6.5.6.1 *sqq*., TB 1.1.9.1 *sqq*.) sont les seuls à donner le détail qu'Aditi, afin d'obtenir une progéniture, offre un plat de riz (*brahmaudaná*) aux Sādhya. Les sources yajurvédiques conviennent pourtant que les Sādhya sont antérieurs (*pū́rve*), les Āditya plus récents (*ávare*). Kuiper pense que les poètes du Ṛgveda renvoient aux Sādhya avec l'expression *pū́rve devā́ḥ*, non seulement dans ṚV 1.164.50 (et ṚV 10.90.7, 16) où le mot *sādhyá* est utilisé dans le même *pāda*, mais aussi dans ṚV 7.21.7 et 10.109.4, où ce mot est absent. (2) Ils étaient les premiers à aller au ciel, ou ils sont maintenant. (3) Ils ne sont pas des *devá* « normaux », car ils sont parfois opposés à eux (par exemple, KS 13.8 (83.13). (4) Cette opposition a un caractère structurel, comme l'indique AV 7.79.2. (5) Dans les classifications, les Sādhya sont toujours au centre, surtout au zénith. (6) Les Sādhya semblent avoir été associés à l'idée de transcendance, et, après être allées au ciel, à ce qui est au-delà du sommet de l'*axis mundi*. (7) Kuiper déduit des points précédents que les Sādhya, contrairement aux Āditya, n'étaient pas originairement des

---

45. ṢaḍvB 1.7.2 : *sādhyānāṁ vai devānāṁ satram āsīnānāṁ śarkarā akṣasu jajñire. te hendram upaniṣeduḥ kathaṁ nu teṣāṁ śarkarā akṣasu jāyeran yāṁs tvaṁ vidyā iti. tebhya etat saumye carau śyāsam ājyaṁ prāyacchat tad avekṣanta te prāpaśyan*.

46. TS 6.5.6.1 : *áditiḥ putrákāmā sādhyébhyo devébhyo brahmaudanám apacat […]*. Sur Aditi, son offrande du *brahmaudanám* aux Sādhya, et la naissance des Āditya, voir aussi Ch. Malamoud, *Cuire lemonde*, p. 26.

47. S. Lévi, *La doctrine du sacrifice dans les Brāhmaṇas*, Turnhout, Brepols, 2003³ (1898), p. 62-63.

Asura qui avaient rejoint le parti des *devá*. Ils étaient des *devá* par eux-mêmes, et ils étaient déjà « ici » quand les autres *devá* avaient conquis les Asura.

La dernière discussion détaillée est celle de Jan Heesterman (Jan C. Heesterman, « Die Sādhya und die Kult des Feuers », *Studien zur Indologie und Iranistik* 20 (1996), p. 117-143). L'auteur observe que la mythologie nous donne l'image d'une famille déchue de dieux, et laisse ouverte la possibilité qu'ils soient des ancêtres divinisés, également déchus, comme le propose Hillebrandt[48] ; ou bien qu'il y ait eu un changement de culture, comme le propose Kasten Rönnow (K. Rönnow, *Trita Āptya: eine vedische Gottheit*, Uppsala, Lundequitska Bokhandeln, 1927, p. 37 *sq*. et 105 *sq*.). Constatant que la mythologie ne peut contribuer que très peu à la compréhension des Sādhya, il se propose de faire un usage plus élargi du rituel. Après l'introduction dans la première section (p. 117-119), les sections 2-4 (p. 119-126) discutent, pour la première fois de façon très détaillée, les sources, surtout les passages pertinents dans les Brāhmaṇa, et les contradictions qu'ils révèlent. Afin de justifier le rôle de la friction du feu dans le sacrifice animal, avant l'immolation de la victime, les textes anciens du Yajurveda – le Yajurveda noir – racontent que les Sādhya ne possédaient rien à offrir dans le feu sauf le feu qu'ils venaient de produire par friction (*agnimanthana*). Pour les Sādhya, le feu était l'animal sacrificiel (ou bien, son équivalent). Les anciennes sources connaissent pourtant une autre option rituelle : produire le feu après l'immolation de la victime. L'incertitude est évidente dans le fait que le Yajurveda blanc, sous la forme du *Śatapatha-brāhmaṇa* (ŚB 3.7.3.3-7), donne toute une autre justification pour la production du feu dans le sacrifice animal.

Ensuite, dans la deuxième partie de son étude (sections 5-10, p. 126-143), J. Heesterman essaie d'aller au-delà des déclarations directement disponibles dans les textes, pour adresser les problèmes autour de la production du feu dans le sacrifice animal, problèmes qui, apparemment, valaient aussi pour les anciens ritualistes. Ce qui est fondamental dans l'analyse de Heesterman est que le feu était considéré avoir un lien intime avec la personne qui le crée et le maintient, pour qui il devient une sorte d'« âme extérieure ». À la fin, Heesterman fait remarquer que, comme suggéré par Kuiper, il y avait un lien entre les Sādhya et le transcendant (J. C. Heesterman, « Die Sādhyas », p. 141), mais que ce lien n'était pas là dès le début. Les Sādhya participaient du processus et des crises d'un rituel archaïque, qui, selon Heesterman, comprenait un élément de lutte réelle. Ce rituel archaïque se développait en un système moniste de rituel régularisé, dans lequel l'ascension de l'âme est la façon de s'en sortir. Ici les Sādhya avaient leur place rigide, mais le sens du culte du feu était perdu. Le sacrifice et le feu étaient désormais intériorisés (J. C. Heesterman, « Die Sādhyas », p. 143).

III. 2. S. Lévi essayait de trouver un système de doctrines dans les textes védiques de type « Brāhmaṇa ». F. B. J. Kuiper s'était intéressé à découvrir et parfois reconstruire un tel système sous-jacent, plus ou moins clos, de cosmogonie et de cosmologie du védisme, un domaine sur lequel les Brāhmaṇa

48. A. Hillebrandt, *Vedische Mythologie* III, Breslau, M. & H. Marcus, 1902, p. 418 *sq*.

(et les anciennes sources yajurvédiques, y compris les Saṁhitā) sont le plus explicites. J. C. Heesterman comprenait qu'il n'y a pas là de système clos, qu'il y a, tout au plus, des « 'bleus' se superposant les uns les autres, aucun d'eux complet et satisfaisant, et donc tous ouverts au questionnement et à la révision, comme les Brāhmaṇa (et les Sūtra aussi) vont le montrer »[49].

Pour Lévi il était naturel de négliger le Ṛgveda : il s'était proposé d'étudier les Brāhmaṇa. Pour comprendre les Sādhya, Kuiper prend comme point de départ les Brāhmaṇa et la littérature yajurvédique, mais il utilise aussi d'autres textes dans la tentative de remplir les lacunes d'information laissées par eux. Pour Heesterman aussi les sources les plus intéressantes sur le rituel sont les Brāhmaṇa et la littérature yajurvédique. Ainsi, les trois spécialistes avaient leurs raisons pour ou bien négliger le Ṛgveda complètement, ou bien le mettre au deuxième rang.

Pourtant, il est clair que les énoncés du Ṛgveda 1.164.50 ne sont ni adventifs, ni supplémentaires, ni dérivés : ils sont au contraire essentiels et fondamentaux, même si nous oublions que leur fixation textuelle a sans doute précédé les narrations dans la littérature yajurvédique et les Brāhmaṇa, ces derniers ayant été composés à une époque bien antérieure à leur fixation dans un *padapāṭha*. Regardons de près cette stance ṛgvédique, dont nous avons déjà vu le premier *pāda*.

ṚV 1.164.50 :
yajñéna yajñám ayajanta devás tắni dhármāṇi prathamắny āsan /
té ha nắkaṁ mahimắnaḥ sacanta yátra pűrve sādhyắḥ sánti devắḥ //

La même stance se trouve ailleurs, par exemple à la fin de l'hymne à Puruṣa, l'Homme cosmique (ṚV 10.90.16), où, pourtant, elle est clairement secondaire[50] : c'est la seule strophe en mètre Triṣṭubh dans un hymne qui autrement consiste entièrement de strophes en *anuṣṭubh* ; dans la version atharvavédique de l'hymne à Puruṣa, AV 19.6, la strophe fait défaut. La strophe a été traduite plusieurs fois,

---

49. J. C. Heesterman, *The Broken World of Sacrifice: An Essay in Ancient Indian Ritual*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 243 : « The ritual construction of sacrifice cannot but show succeeding 'blueprints' overlaying each other, none of them complete and satisfactory and all therefore open to question and revision, as the brāhmaṇas (and the sūtras as well) go to show ».

50. Cf. M. Bloomfield, *Rig-Veda Repetitions: The Repeated Verses and Distichs and Stanzas of the Rig-Veda in Systematic Presentation and with Critical Discussion*, Cambridge, Harvard University Press, 1916 ; en dépit de mes propres hésitations dans J. E. M. Houben, « The Ritual Pragmatics of a Vedic Hymn: The 'Riddle Hymn' (Ṛgveda 1.164) and the Pravargya-Ritual », *Journal of the American Oriental Society* 120/4 (2000), p. 524-525, dans ṚV 1.164 la stance s'intègre assez bien du point de vue du sens, du mètre, et du contexte rituel qui est apparemment présupposé : un épisode spécifique dans le Pravargya. L'hymne à Puruṣa contient un autre renvoi aux Sādhya dans la strophe 7 : *táṁ yajñáṁ barhíṣi práukṣan púruṣaṁ jātám agratáḥ / téna devắ ayajanta sādhyắ ṛ́ṣayaś ca yé* // Traduction de Louis Renou (L. Renou, *Hymnes spéculatifs du Véda : traduits du sanskrit et annotés*, Paris, Gallimard, 1956, p. 98) : « Sur la litière (sacrée) ils aspergèrent l'Homme (c'est-à-dire) le Sacrifice, qui était né aux origines. Par lui les dieux accomplirent ce sacrifice, ainsi que les Saints et les Voyants ». Les Sādhya, traduits ici par « Saints », forment une catégorie à côté des dieux et des *ṛṣi* « voyants ». ṚV 1.164.50 = ṚV 10.90.16 et ṚV 10.90.7 sont les seules trois occurrences de sādhyá dans le Ṛgveda.

avec des traductions et des interprétations divergentes des mots cruciaux tels que *yajñá*, *mahimā́naḥ*, etc. Quelques considérations à la base de mes propres choix suivent. Dans le premier *pāda*, deux dérivés de la racine *YAJ-* (/*IJ-*) sont centraux, un dérivé nominal (*yaj* + *-na* formant des noms d'action) et le verbe *yajate*. Quel sens peut être attribué à la racine *YAJ-* ? L'œuvre lexicographique de base pour l'étude moderne du sanskrit, le grand dictionnaire de St. Petersbourg (PW), donne comme premier sens « adorer un dieu, rendre hommage à un dieu, aussi par la prière et en offrant, donc : consacrer, sacrifier »[51]. De même, le dictionnaire de Monier-Williams (MW), pour une grande partie basé sur PW, donne les mêmes sens au début : « vénérer, adorer, rendre hommage (surtout avec un sacrifice ou des oblations) »[52]. Un sens presque identique est trouvé pour la racine *YAZ-* en avestique[53]. Dans le contexte religieux et culturel de l'Avesta, le rôle du sacrifice animal avait été minimisé. Par conséquence, le dérivé parallèle à *yajñá*, Av. *yasna*, signifie « adoration du dieu au sens large ; 'vénération, adoration, hommage, éloge, prière, sacrifice ; célébration, culte' »[54], avec « sacrifice » renvoyant surtout à l'offrande de *homa*[55].

Sans doute passionnés par le concept de « sacrifice », les traducteurs modernes depuis le XIX^e^ siècle ont préféré prendre *YAJ-* dans le sens de « sacrifier », dans notre stance aussi. Le sens « vénérer, adorer » serait pourtant plus proche du sens primaire de la racine dans la langue védique et probablement dans l'indo-iranien[56]. À cette observation il faut ajouter que, pour éviter que

---

51. PW 6/8 « *einen Gott verehren, huldigen*, auch *mit Gebet und Darbringung*, daher *weihen, opfern* ».

52. MW 838 : « worship, adore, honour (esp. with sacrifice or oblations) ».

53. Ch. Bartholomae, *Altiranisches Wörterbuch*, Strassburg, Trübner, 1904, p. 1274 : « (eine Gottheit) verehren, feiern, ihr huldigen, ihr zu Ehren Gebete und gottesdienstliche Handlungen verrichten ».

54. Ch. Bartholomae, *Altiranisches Wörterbuch*, p. 1270 : « Gottesverehrung in weitestem Sinn ; 'Verehrung, Anbetung, Huldigung, Preis, Gebet ; Opfer ; Feier, Gottesdienst' ».

55. Pour la pratique d'un Yasna, voir D. F. M. Kotwal – J. W. Boyd, *A Persian Offering, the Yasna: A Zoroastrian High Liturgy,* Paris, Association pour l'avancement des études iraniennes, 1991 ; pour une revue de positions diverses sur l'*haoma* et sa relation avec le *sóma* védique, voir J. E. M. Houben, « The Soma-Haoma Problem: Introductory Overview and Observations on the Discussion », *Electronic Journal of Vedic Studies* 9/1 (2003) ; sur la position de la viande dans le rituel zoroastrien : S. Shaked, « The Yasna Ritual in Pahlavi Literature », dans M. Stausberg (dir.), *Zoroastrian Rituals in Context*, Leyde, Brill, 2004, p. 342 *sq*.

56. Un désavantage supplémentaire mais important de la traduction « sacrifier » pour *YAJ-* est qu'elle bouleverse les compléments du verbe. Le verbe *YAJ-* est normalement accompagné : (a) d'un « objet » (*karman*) exprimé à l'accusatif qui est la divinité ou l'entité vénérée ou adorée ; et (b) de l'« instrument » (*karaṇam*) pour adorer la divinité, c'est-à-dire, la cérémonie, l'offrande ou l'objet offert dans l'offrande, qui forment le contexte ou le support matériel de l'adoration ou vénération. En traduisant *YAJ-* par « sacrifier », la phrase *indraṁ paśunā yajate* devient : « il sacrifie l'animal pour le dieu Indra », traduisant ainsi comme un datif l'objet (dieu) *indra*, et comme un accusatif d'objet l'instrument de l'action, « un animal ». Avec *YAJ-* au sens d'« adorer », l'objet de *YAJ-* peut être traduit comme objet, et l'instrument comme instrument : « il adore (le dieu) Indra par un animal ou par un sacrifice animal ». Une grande partie des problèmes de traduction de la racine *YAJ-* étudiés par D. Baum, « The Valency and Meaning of the Verb *yaj* in the Ṛgveda », dans D. Shulman (dir.), *Language, Ritual and Poetics in Ancient*

l'adoration ou la vénération exprimée par *YAJ-* soit perçue comme un événement entièrement occasionnel, il est opportun de préciser qu'il s'agit d'une adoration ou vénération « rituelle ».

La strophe consiste maintenant de mots et de phrases qui sont, au moins, traduisibles :

> Par la vénération rituelle les dieux ont vénéré la vénération rituelle : celles-ci étaient les institutions fondatrices. Devenus des puissances, ils rejoignent la voûte du ciel, où les anciens perfectibles résident en tant que dieux.

Puisqu'il est normal que les hommes rendent hommages aux dieux qui résident dans le ciel, *devā́ḥ* « dieux » du *pāda* a pourrait renvoyer à ceux qui sont actuellement « dieux », mais qui, dans le système de pensée des poètes-ritualistes[57], ne l'étaient pas encore à cette époque du passé, quand c'était à eux de faire une vénération rituelle. Ceci est une des interprétations suggérées par Sāyaṇa : *yad vā|devā idānīṁ devabhāvam*[58] *āpannāḥ* « Alternativement, les dieux (c'est-à-dire), ceux qui ont actuellement obtenu le statut de dieux […] ». L'expression *mahimā́naḥ* « puissances » du *pāda* c pourrait renvoyer ou bien à des notions abstraites ou bien à une manifestation concrète du pouvoir d'un dieu (voir H. Grassmann, *Wörterbuch zum Rig-Veda*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1875, s.v. *mahimán*). À la lumière de la relation intime entre cet hymne et le rituel du Pravargya et compte tenu de la position de la stance à la fin de la troisième « liturgie » dans ṚV 1.164 (J. E. M. Houben, « The Ritual Pragmatics »), ces « puissances » correspondent, dans le domaine du rituel, aux grands piliers des flammes qui émergent du pot chauffé dans un épisode spécifique du Pravargya. Mais cette correspondance avec le rituel ne suffit pas pour donner le sens direct de *mahimā́naḥ*. Le verbe utilisé, *sacanta* de la racine *SAC-* – plus connue sous la forme de son dérivé *sákhi* « ami, compagnon » – renvoie normalement à une action attribuée à un individu (ou à plusieurs individus pour le pluriel). Aussi, il est probable que *té* reprenne *devā́ḥ* du *pāda* a. Il semble donc que ceux qui au *pāda* a étaient appelés, dans un usage proleptique du mot, *devā́ḥ*, sont devenus, ou se manifestent en tant que, « puissances » (*pāda* c) à cause de leur vénération rituelle. Ils rejoignent (*sacanta*) maintenant le ciel où résident déjà, en tant que dieux, les *pū́rve sādhyā́ḥ*[59], ceux qui étaient des perfectibles – donc, pas encore dieux – à une époque antérieure, avant même le temps où les dieux actuels n'étaient pas encore engagés dans la vénération rituelle.

La strophe envisage une troisième génération de ritualistes. Sāyaṇa va peut-être trop loin lorsqu'il donne « les sacrifiants actuels » comme un sens direct

India and Iran: Studies in Honor of Shaul Migron, Jerusalem, The Israel Academy of Sciences and Humanities, 2010, p. 3-15, disparaîtrait si on prend comme point de départ *YAJ-* = « adorer » au lieu de *YAJ-* = « sacrifier ».

57. C'est l'idée que sous-tendent, sans doute, les passages tels que TS 6.3.5.1, MS 3.9.5, et AB 3.5.38, mais qui paraîtrait ici déjà sous une forme ṛgvédique.

58. Je choisis cette leçon qui se trouve dans six des manuscrits utilisés par les éditeurs, qui préfèrent la leçon de plusieurs autres mss : *devabhāgam* « la région des dieux ».

59. Il est évident qu'au *pāda* d la connexion syntactique entre *pū́rve* et *sādhyā́ḥ* précède celle avec *devā́ḥ* tout à la fin du *pāda*, même après le verbe. Pourtant la connexion entre *pū́rve* et *devā́ḥ* a été considérée comme primaire par plusieurs traducteurs.

possible de *devā́ḥ* « dieux » au *pāda* a : *devāḥ – vyavahartāro yajamānāḥ* « les dieux (dans le vers signifie :) ceux qui se sont engagés en tant que maîtres du sacrifice ». Pourtant il est clair que, implicitement, il y a cette troisième génération, les ritualistes modernes, qui utilisent la stance dans leurs propres rituels et commémorent les anciens ritualistes qui sont devenus les « dieux » actuels (qui avaient rencontré, à leur première arrivée au ciel, une génération précédente qui était déjà là, les *sādhyá*). Nous trouvons ici, projetée dans la durée du temps, une confirmation de l'importance du rituel et des ritualistes du point de vue de l'auteur de la strophe. La forme de cette confirmation est originale et remarquable, mais cette confirmation en elle-même est peu surprenante : elle fait partie d'un recueil d'hymnes parsemé de renvois au rituel, qui apparemment influence fortement la vie des auteurs et leur public.

Quoi qu'il en soit, avec les générations de ritualistes à travers les âges, le premier *pāda* contient un énoncé abstrait, c'est-à-dire, sans renvoi à un dieu, un poète, un sacrifiant ou aucun individu concret. Ce qui est remarquable dans cet énoncé abstrait est : (1) une tendance au rituel abstrait, au sacrifice abstrait ; (2) une réflexion sur le rituel qui pourrait s'appliquer au Nihnava, au Sviṣṭakṛt, qui, eux, n'ont laissé aucune trace dans le Ṛgveda, probablement parce que leur développement commençait juste après ; (3) la circularité.

Au total, l'énoncé du *pāda* a se présente comme une formule abstraite, presque mathématique. Nous y retournerons plus tard. Notons, pourtant, que nous n'avons ici aucune trace d'une famille déchue de dieux, ni d'une mythologie ou d'une légende en voie de disparition ; en d'autres termes, nous n'avons aucune indication suggérant que les Sādhya auraient un jour été individualisés et que les détails de leurs traits spécifiques auraient été perdus ou oubliés. La présupposition automatique de S. Lévi, suivi par Kuiper et Heesterman, se trouve ici contredite. La tendance au sacrifice abstrait ne vient pas, ou pas seulement, à la fin d'une longue tradition, comme le voulait Heesterman, mais plutôt au début.

III. 3. La confirmation vient d'un hymne de l'Atharvaveda, AV 7.5, qui commence avec la même strophe *yajñéna yajñám* qui fait défaut dans la version atharvavédique du *puruṣasūkta* (AV 19.6. AV 7.5) et qui consiste en quatre strophes hors la première que nous connaissons (= ṚV 1.164.50). Il est impossible d'analyser ici en détail ces quatre strophes, mais le suivant est à noter. La strophe 2 fait l'éloge du *yajñá* et lui attribue des grands pouvoirs. La strophe 3 présente les dieux vénérant les dieux avec une offrande (*devā́ devā́n havíṣā́yajanta*) : les dieux vénérés sont immortels (*ámartyān*) ; des dieux qui offrent la vénération, par contre, la strophe dit seulement qu'ils le font à travers un esprit immortel (*mánasā́martyena*) – est-ce que cela veut dire que ces *devā́s* sont des aspirants dieux qui ne sont pas encore immortels eux-mêmes, comme les dieux vénérés le sont (*devā́n … ámartyān*)[60] ? La quatrième strophe commence avec deux *pāda* qui sont mieux connus comme

60. Selon le commentaire, les *devā́s* de 7.5.3 sont *karmaṇā devatvaṁ prāptāḥ* ; la même phrase est utilisée pour expliquer *devā́s* dans 7.5.1, mais Sāyaṇa ajoute : *yajamānāḥ*. Selon le commentaire à 7.5.3, *devā́n*, en revanche, serait un renvoi à *indrādīn*.

pāda de l'hymne à Puruṣa, ṚV 10.90.6a et b = AV 19.6.10ab. Ici les renvois au *yajñá* avec Puruṣa, l'Homme cosmique, comme offrande sont suivis, remarquablement, par une glorification du service sans offrande (*vihávya*) – qui, ainsi, minimise le statut et l'importance du *yajñá* avec offrande.

> AV 7.5.4 :
> *yát púruṣeṇa havíṣā yajñáṁ devā́ átanvata /*
> *ásti nú tásmād ójīyo yád vihávyenejiré //*
> Lorsque les dieux tendirent le *yajñá* avec l'Homme cosmique pour offrande – il y a, en effet, quelque chose plus puissant que cela : le service qu'ils ont célébré sans offrande.

Puis, d'abord la strophe de départ (= ṚV 1.164.50), qui renvoie à une vénération rituelle primordiale sans mention d'offrande ; ensuite, la deuxième strophe qui fait l'éloge du *yajñá* ; et finalement la troisième strophe, qui mentionne l'emploi d'une offrande et l'instrumentalité de l'esprit ; la quatrième confronte le *yajñá* ayant l'Homme cosmique pour offrande avec un service sans offrande, qui est plus puissant. Après la première strophe, chaque strophe exprime, de plus en plus clairement, une dépréciation du côté matériel – surtout du sacrifice animal – du *yajñá*[61]. Bien que le *puruṣasūkta*, quelle qu'en soit la version (p. ex., ṚV 10.90, AV 19.6), y compris la strophe spécifique ṚV 10.90.6 = AV 19.6.10, puisse être lu comme un renvoi à un sacrifice idéal ou à un sacrifice symbolique (comme décrit, p. ex., dans ŚB 13.6.2.13), il y a d'autres prescriptions où il est associé à un sacrifice réel (cf. H. Krick, « Nārāyaṇabali und Opfertod », 1977, p. 91 *sq.*). L'auteur de AV 7.5 désapprouve cette association et, en général, le sacrifice animal, et, sans doute, d'autant plus le sacrifice humain, lors d'un *yajñá* ou vénération rituelle. Par contre, il exprime son appréciation pour la vénération rituelle sans sacrifice animal.

Il est probable que le sacrifice animal et probablement le sacrifice humain étaient des réalités généralement acceptées dans des milieux védiques et non-védiques à l'époque de la création du Ṛgveda, donc aussi à l'époque de la création de la strophe ṚV 1.164.50. Dans son association avec le *puruṣasūkta* du Ṛgveda, cette strophe a pu être associée à un sacrifice animal ou humain, idéal ou réel. L'association avec le sacrifice animal est de toute façon bien

---

61. Probablement la dernière strophe continue dans le même esprit. C'est pourquoi l'émendation proposée par V. Henry, Le *Livre VII de l'Atharveda*, Paris, Maisonneuve, 1892, p. 50 – lire *mūrdhnā́* au lieu de *mugdhā́* dans *pāda* a – n'est pas nécessaire. Il est pourtant inévitable de comprendre *mugdhā́ḥ* au lieu de *mugdhā́* dans le *padapāṭha*. Les *devā́s* dans *pāda* a sont les dieux aspirants, comme dans 3a ; le commentaire explique ici brièvement : *yajamānāḥ*. Les deux premiers *pāda*, AV 7.5.5a et b, expriment, apparemment, une aversion au sacrifice animal en des termes exceptionnellement âpres : *mugdhā́ devā́ utá śúnāyajantotá gór áṅgaiḥ purudhā́yajanta yá imáṁ yajñáṁ mánasā cikéta prá ṇo vocas tám ihéhá bravaḥ* « confondus, les dieux (dieux aspirants) ont vénéré avec le sacrifice d'un chien, maintes fois ils ont vénéré avec les membres d'une vache. Vous qui connaissez cette vénération rituelle par l'esprit, puissiez-vous nous la proclamer ici, ici puissiez-vous le dire ». Dans 5c *mánasā* est relié à *yajñám*, ou bien directement, ou bien, si on veut le prendre de manière redondante avec *cikéta*, comme Henry et Whitney dans leurs traductions, implicitement.

connue des textes yajurvédiques. Mais l'auteur de AV 7.5 a développé la même strophe dans le sens d'une vénération rituelle abstraite. Le développement à travers les textes et donc à travers les siècles que Heesterman a voulu voir semble donc trop étroit. L'évidence indique plutôt la présence de plusieurs tendances d'interprétation. Le sens abstrait, l'interprétation abstraite, mais aussi l'association avec le sacrifice animal, qui était un fait de la société, étaient là dès le début.

III. 4. Deux problèmes subsistent : la circularité ou auto-référentialité du *yajñá* (dans quelques épisodes rituels et dans le rituel attribué aux Sādhya dans ṚV 1.164.50), et la causalité attribuée à ce *yajñá* auto-référentiel. Une direction vers une solution – et, je dois souligner, pour le moment seulement une direction – à la fois pour les deux problèmes, se présente sur la base de la structure formelle du *yajñá* auto-référentiel. Nous avons vu que, dans le vaste domaine du rituel védique, il y a quelques épisodes, tels que le Nihnava et le Sviṣṭakṛt, qui renvoient soit à un autre épisode rituel (rendant le rituel comme tout entier auto-référentiel), soit directement à eux-mêmes.

Avant de montrer dans quelle direction une solution peut être attendue, il faut être bien conscient du côté formel du problème. L'auto-référence dans un système formel, ou dans une langue formelle ou même naturelle que nous voudrions être à la base d'un système formel, a été un problème qui a occupé des générations de penseurs anciens et modernes, à l'est comme à l'ouest. Une solution fameuse et, dès son introduction au début du XX^e^ siècle, généralement acceptée, a été le postulat de Bertrand Russell et, plus tard, de Rudolf Carnap et Alfred Tarski, d'une hiérarchie des langues formelles.

Il est vrai que le postulat d'une telle hiérarchie évite les paradoxes de la circularité, mais les éviter n'a pas pu les résoudre. L'insuffisance de ce postulat pour empêcher l'autoréférence et l'incomplétude des systèmes formels, même ceux qui suivent ce postulat, fut notamment démontrée par Kurt Gödel. Plus important pour nous ici, c'est que la preuve que Gödel donne pour son théorème d'incomplétude montre aussi, selon les termes de Douglas Hofstadter (D. R. Hofstadter, *Je suis une boucle étrange*, Paris, Dunod, 2008, p. 273), « comment les significations auto-référentielles de haut niveau émergeant dans un système mathématique formel peuvent avoir un potentiel causal tout aussi réel que celui des règles d'inférence froides et rigides au niveau inférieur du système ». Les structures auto-référentielles que Hofstadter appelle « boucles étranges » ont, selon lui (D. R. Hofstadter, *op. cit.*, p. 226 *sq.*) « des propriétés très surprenantes, y compris ce qui se révèle comme une sorte de causalité inversée », c'est-à-dire, une causalité sur la base de « structures abstraites et mal définies de haut niveau » à une très grande distance « de la causalité physique ». Hofstadter clarifie ses observations par plusieurs métaphores, p. ex. le feedback audio, lorsqu'un micro se trouve placé trop près des enceintes acoustiques, qui amplifient les sons captés par le micro, par qui ensuite le son amplifié est à nouveau capté, etc., etc., … ; et celui d'un miroir dont l'image paraît dans un deuxième miroir placé en face de lui, dont l'image paraît dans un deuxième miroir, etc., etc. … L'exemple ultime, pour Hofstadter, est le « Je », qui est toujours en train d'observer le monde, mais aussi d'observer son observation du monde,

d'observer cette observation aussi, etc., etc. L'importance d'un tel « retour sur soi » pour le travail créatif d'un poète, et plus particulièrement pour les poètes védiques, n'a pas échappé à Louis Renou, comme nous l'avons vu. Cela ne peut qu'évoquer les observations de Maurice Merleau-Ponty : « Toute pensée de quelque chose est en même temps conscience de soi, faute de quoi elle ne pourrait pas avoir d'objet. […] la conscience de soi est l'être même de l'esprit en exercice »[62].

Le principe de la causalité des structures auto-référentielles dans un système formel suffisamment puissant étant établi (voir aussi la discussion dans J. E. M. Houben « Formal Structure »), la question n'est maintenant plus « si », mais « comment » les structures auto-référentielles contribuent à la causalité du rituel. Il est maintenant important de souligner que les structures auto-référentielles discutées ici, le Nihnava, le Sviṣṭakṛt, le *yajñéna-yajñám* des Sādhya, sont des structures dans la dimension canonique. Elles sont, en plus, des structures qui semblent relativement spécifiques au système rituel védique, et elles ne sont pas proéminentes dans d'autres systèmes. En tout cas, si elles sont présentes ailleurs, elles n'ont pas attiré l'attention des spécialistes étudiant d'autres systèmes rituels. Comment la causalité apportée par les structures auto-référentielles dans la dimension canonique est-elle reliée à la causalité qu'on doit assumer pour les rites relativement « simples » (du point de vue formel) qui ne connaissent pas de telles structures ; quel est le rapport entre la causalité apportée par les structures auto-référentielles, la causalité des rites « simples », un concept interne à la tradition védique tel que la *lokapaktí*, ou un concept externe tel que le « rebondissement de violence » de Maurice Bloch ; finalement, en utilisant, par exemple, les traces tangibles éventuelles des rites pratiqués, pourrions-nous approximer la date des premiers développements de structures auto-référentielles et des réflexions sur eux (comme dans ṚV 1.164.50a) qui, tous les deux, semblent être spécifiques du monde védique ?

Dans le contexte de cette étude exploratoire nous ne pouvons que proposer quelques suggestions à la lumière des matériaux et des théories discutés. Le rituel védique, et, déjà, la poésie védique, étaient relativement riches de structures auto-référentielles – qui semblent avoir été d'un intérêt spécial pour les poètes et les ritualistes. Pourtant, les rites dans lesquels les structures auto-référentielles paraissent, doivent avoir une causalité de base, un fondement auquel on ajoute la causalité produite par les structures auto-référentielles de la dimension canonique. Comme les structures auto-référentielles remarquables et caractéristiques du rituel védique appartiennent au niveau canonique, et comme la dimension performative est, par sa nature, profondément auto-référentielle, dans le sens que les messages performatifs de chaque participant, de chaque agent rituel, sont des messages qui renvoient tout d'abord à ce participant, à cet agent rituel, il serait logique et naturel d'attribuer une causalité à cette auto-référentialité de la dimension performative du rituel pour expliquer la base de causalité présente même dans les rituels où

62. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 430.

les structures auto-référentielles de la dimension canonique manquent ou sont peu développées. La dimension performative pourrait alors être comparée à un miroir dans le sens qu'elle renvoie une image, à lui-même et aux autres, non simplement de l'agent, mais aussi ou plutôt de ses relations familiales, sociales, etc. – relations qui sont, normalement, en transformation lors du rite. Si la dimension performative est comparée à un miroir pour l'agent rituel et ses relations, la dimension canonique donne structure et stabilité à ce miroir pour rester debout. Ensuite, quel sera l'effet si cette dimension canonique montre des structures auto-référentielles ? Il est clair que des études analytiques et comparatives des rituels védiques sont requises, avant qu'une réponse solide puisse être formulée. *A priori*, il est pourtant probable que cette dimension canonique « enrichie » avec des structures auto-référentielles, dont nous avons vu quelques exemples dans cette étude, ira amplifier énormément l'effet de « miroir » de la dimension performative. Le résultat serait un rituel beaucoup plus impressionnant et plus puissant que ses compétiteurs contemporains.

Pour estimer la valeur relative des théories et des métaphores alternatives de la causalité rituelle, il serait opportun de se concentrer sur la causalité de base, avant son « amplification » par les structures auto-référentielles dans la dimension canonique. La théorie du « rebondissement de violence (*rebounding violence*) »[63] présuppose, en fait, un schéma du processus rituel qui est bien connu depuis Hubert & Mauss et van Gennep[64] : le participant au rituel d'abord quitte le « monde » pour entrer dans le rituel ; là, il participe à l'ordre transcendant du rituel ; à la fin, il retourne dans le « monde », mais non pas sans y apporter quelques caractéristiques de cet ordre transcendant. Dans ce schéma, Bloch isole deux moments de « violence » : une fois, au moment de quitter le « monde », quand le participant abandonne (une partie de) sa vitalité natale, par exemple en se soumettant à un jeûne ; et la deuxième fois, après qu'il s'est approprié un savoir concernant l'ordre transcendant, lorsqu'il retourne dans le « monde ». Parce qu'il a abandonné sa vitalité natale, il doit maintenant récupérer une vitalité du monde extérieur. Souvent, cela se fait sous forme d'un repas festif qui conclut le rituel, parfois sous forme d'un tour de conquête violente, d'où le nom que Bloch donne à sa théorie : d'abord le participant fait « violence » contre soi-même en abandonnant sa vitalité natale, et après le rituel il la dirige vers l'extérieur pour reprendre ou pour reconquérir une vitalité. Cette théorie converge pourtant avec celle de Rappaport[65] qui met l'accent sur les différents « temps » – le temps mondain et le temps de « l'éternité » du rituel – vécus par le participant qui entre dans le rituel et puis revient au monde quotidien. La métaphore du participant qui se présente devant un miroir s'il entre dans le rituel et qui tourne le dos à ce miroir s'il revient dans le monde serait compatible avec le schéma sous-jacent de ces théories. Une des différences avec le concept du *lokapaktí* serait que

63. M. Bloch, *Prey into Hunter.*
64. H. Hubert – M. Mauss, « Essai » et A. van Gennep, *Les rites de passage*.
65. R. A. Rappaport, *Ritual and Religion*, et J. E. M. Houben, « The Brahmin Intellectual ».

ce dernier met l'accent non sur la transformation du participant, mais sur la transformation, du point de vue du participant, du monde.

Selon ces diverses théories, le rituel comporte donc une causalité de base. Le rituel védique constitue un cas particulier dans le sens qu'il possède des structures auto-référentielles dans la dimension canonique qui amplifient la causalité « normale » du rituel. Ceci pourrait être une des raisons pour lesquelles le système rituel védique développé, après son installation dans le sous-continent indien suite aux conditions favorables de l'époque ṛgvédique, a pu s'imposer massivement, à l'époque post-ṛgvédique, dans des grandes parties de ce sous-continent, jusqu'au moment où il a commencé à recevoir une sérieuse concurrence par des systèmes dont il était l'un des progéniteurs : le jainisme et le bouddhisme. Même vis-à-vis de ces grands systèmes « modernes » (du VI^e^ siècle avant notre ère), le rituel védique a montré une résilience extraordinaire à travers les siècles, jusqu'au moment où les traces de la tradition du chant védique qui survivent encore aujourd'hui ont été reconnues par l'UNESCO, en 2008, comme éléments du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

IV. Quelques points à retenir des analyses, observations et propositions précédentes :

(1) À la fin de la période ṛgvédique, les poètes et ritualistes védiques étaient – semble-t-il, tout à coup – fascinés par des structures auto-référentielles, dont certaines sont déjà visibles dans la poésie ṛgvédique plus ancienne.

(2) Ces structures ne sont pas spectaculaires (pour quelqu'un qui observe le rituel), mais néanmoins remarquables. D'un point de vue « anthropologique » aussi bien que d'un point de vue « interne », ces structures sont ou semblent contraires à la logique des systèmes formels (comme proposé par B. Russell et d'autres). Pourtant, nous pouvons leur attribuer (a) une fortification de la dimension canonique du rituel, et (b) une amplification de la causalité rituelle, qui, ensemble, ont contribué à la transmission des textes et des rituels védiques à travers les siècles entre la fin de la période ṛgvédique (ca. X^e^ siècle avant notre ère) et le début de la transmission relativement sécurisée dans le schéma de *saṁhitā*, *padapāṭha* et *kramapāṭha* à partir du VI^e^ siècle avant notre ère.

(3) Des formes concrètes de structures auto-référentielles se sont développées, pour autant que l'évidence disponible nous laisse en juger, sur le sol indien (sur le sous-continent indien). Pour ces formes concrètes, il n'y a pas de parallèles connus dans l'Avesta ou dans le zoroastrisme, ni dans d'autres religions indo-européennes anciennes.

(4) Les *sādhya* « perfectibles » qui, eux non plus, n'ont pas de parallèle dans l'Avesta ou dans le zoroastrisme, ni dans d'autres religions indo-européennes anciennes, sont « nés » de la logique des structures rituelles, et surtout d'une réflexion approfondie sur ces structures, qui est visible d'abord dans la strophe ṚV 1.164.50. Sans caractère individuel, ils représentent une catégorie cruciale dans le rituel : ceux qui ne sont pas encore *devá* « dieux », mais qui peuvent le devenir par le rituel, c'est-à-dire, normalement les hommes (*manuṣyà*) perfectibles. En outre, après avoir réussi et ayant atteint le ciel, ils gardent leur nom « perfectibles » pour rappeler leur état antérieur. Leur manque de

mythologie est donc original, le développement des éléments mythologiques dans les textes post-ṛgvédique est secondaire et est resté rudimentaire.

(5) Ils sont associés à ce qui semble une « circularité » rituelle, mais ce qui est, en fait, mieux compris en tant que structure auto-référentielle dans la dimension canonique du rituel, et qui amplifie la « causalité » de leur rituel et donc leur succès.

(6) La « causalité » du rituel « circulaire » des *sādhyá*, exprimée de façon abstraite dans le Ṛgveda, est développée dans les textes et les rites post-ṛgvédiques surtout en relation avec le feu et avec le sacrifice animal.

(7) L'insertion des structures auto-référentielles s'est faite de façon dispersée selon l'occasion et selon le choix des auteurs des rites. Cette insertion ne suit donc pas le principe des « règles de réécriture » (F. Staal, *Rules without Meaning: Ritual, Mantras and the Human Sciences*, New York, Peter Lang, 1989, p. 85-99), ni celui du « cadre en cadre » (M. Witzel, « Meaningful Ritual. Structure, Development and Interpretation of the Tantric Agnihotra Ritual of Nepal », dans A. W. van den Hoek – D. H. A. Kolff – M. S. Oort (dir.), *Ritual, State and History in South Asia: Essays in Honor of J. C. Heesterman*, Leyde, Brill, 1992). Selon ces principes – qui gardent leur valeur ailleurs – les nouveaux éléments seraient ajoutés ou bien à la fin ou bien au début d'une séquence donnée d'épisodes. Le principe suivi est plutôt celui du dessin (re-dessin) conscient, d'un « bleu » superposé à d'autres « bleus » précédents.

Références bibliographiques

· Sources (abréviations, éditions et traductions utilisées)

AA[66] : *Aṣṭādhyāyī* de Pāṇini

O. Böhtlingk (éd., trad.), *Pâṇini's Grammatik: mit verschiedenen Indices Versehen* I-II, Leipzig, H. Haessel, 1887.

S. D. Joshi – J. A. F. Roodbergen (trad.), *The Aṣṭādhyāyī of Pāṇini* I-XIII-, Delhi, Sahitya Akademi, 1991-2007.

L. Renou (trad.), *La grammaire de Pāṇini : texte sanskrit, traduction française avec extraits des commentaires* I-II, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1966.

AB : *Aitareya-brāhmaṇa*

Th. Aufrecht, *Das Aitareya Brāhmaṇa: mit Auszügen aus dem Commentare und anderen Beilagen*, Bonn, A. Marcus, 1879.

A. B. Keith, dans *Ṛigveda Brāhmaṇas: The Aitareya and Kauṣītaki Brāhmaṇas of the Rigveda*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1920.

AV : Atharvaveda (-*saṁhitā* de Śaunaka)

R. Roth – W. D. Whitney et M. Lindenau (éd.), *Atharva Veda Sanhita*, Berlin, F. Dümmler, 1966 (1924[2]) (1856).

66. Les abréviations courantes pour l'œuvre de Pāṇini, P et A, sont incompatibles avec celles d'autres textes ou ressemblent à une préposition (en français) ou à une particule (en anglais) ; d'où cette abréviation-ci qui évoque la dérivation de Aṣṭādhyāyī de *aṣṭan* + *adhyāya* + *ṄīP* et qui est parallèle à des abréviations généralement acceptées telles que VP pour le Vākyapadīya.

W. D. Whitney (trad.), C. R. Lanman (rév.), *Atharva-veda Saṁhitā* I-II, Cambridge, Mass., Harvard University ("Harvard Oriental Series" 7-8), 1905.

KS : *Kāṭhaka-saṁhitā*

L. von Schroeder (éd.), *Kâṭhakam: die Samhitâ der Kaṭha-Çâkhâ* I-II, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1900-1910.

MaiS : *Maitrāyaṇī-saṁhitā*

L. von Schroeder (éd.), *Mâitrâyaṇî Saṃhitâ* I-IV, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1881-1886.

MW : M. Monier-Williams, *Sanskrit-English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1899.

PB : *Pañcaviṁśa-brāhmaṇa* (= *Tāṇḍya Mahābrāhmaṇa*)

Ā. Vedāntavāgīśa (éd.), *Tāṇḍya Mahābrāhmaṇa, with the Comm. of Sāyaṇa Āchārya*, Calcutta, Asiatic Society of Bengal, 1870-1930.

W. Caland (trad.), *Pañcaviṁśa: the Brāhmaṇa of the Twenty Five Chapters*, Calcutta, Asiatic Society of Bengal, 1931.

PW : Petersburger Wörterbuch : O. Böhtlingk – R. Roth, *Sanskrit Wörterbuch* I-VII, St. Petersburg, 1855-1875.

ṚV : Ṛgveda (*-saṁhitā*).

F. M. Müller (éd.), *The Hymns of the Rig-Veda: in the Samhita and Pada texts* I-II, Londres, Trübner, 1877.

N. S. Sontakke – C. G. Kashikar *et al*. (éd.), *Ṛgveda-Saṁhitā: with the Commentary* [Samhitā and Pada Texts, with Sāyaṇa's Commentary, Indices] I-V, Pune, Vaidika Saṁśodhana Maṇḍala, 1933-1951.

K. F. Geldner (trad.), *Der Rig-Veda: aus dem Sanskrit ins Deutsche übersetzt und mit einem laufenden Kommentar versehen* I-III, Cambridge (Mass.), Harvard University Press – Londres, Oxford University Press – Wiesbaden, O. Harrassowitz ("Harvard Oriental Series" 33, 34, 35)), 1951.

L. Renou, *Études védiques et pāṇinéennes*, 17 vol., Paris, De Boccard ("Publications de l'Institut de civilisation indienne" 1, 2, 4, 6, 9, 10, 12, 14, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 26, 27, 30), 1955-1969.

ṢaḍvB : *Ṣaḍviṁśa-brāhmaṇa*

H. F. Eelsingh (éd.), *Ṣaḍviṃśabrāhmaṇam Vijñāpanabhāṣyasahitam: het ṣaḍviṃśabrāhmaṇa van de Sāmaveda uitgegeven met een Inleiding, de op Naam van Sāyaṇa staande Commentaar en Aantekeningen,* Leyde, Brill, 1908.

ŚB : *Śatapatha-brāhmaṇa*

AA.VV. (éd.), *Śatapatha-Brāhmaṇa with Vedarthaprakash Commentary, Edited by Several Learned Persons*, Kalyan-Bombay, Laxmi Venkateshwar Steam Press, 1940.

J. Eggeling (trad.), *The Śatapatha-Brāhmaṇa: According to the Text of the Mādhyandina School*, I-V, Oxford, Clarendon Press ("Sacred Books of the East" 12, 26, 41, 43, 44), 1882-1900.

SV : Sāmaveda

Th. Benfey (éd., trad.), *Hymnen des Sâma-Veda*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1848.

TMB : *Tāṇḍya-Mahā-brāhmaṇa*, voir PB

TS : *Taittirīya-Saṁhitā*

N. S. Sontakke – T. N. Dharmadhikari (éd.), *Taittirīya-Saṁhitā*: *Edited with the Commentary of Bhaṭṭabhāskara and Sāyaṇa, in Various Volumes*, Poona 1970-.

A. B. Keith (trad.), *The Veda of the Black Yajus School Entitled Taittiriya Sanhita: Translated from the Original Sanskrit Prose and Verse* I-II, Cambridge (Mass.), Harvard University Press ("Harvard Oriental Series" 18, 19), 1914.

· Études

Ch. Bartholomae, *Altiranisches Wörterbuch*, Strassburg, Trübner, 1904.

D. Baum, « The Valency and Meaning of the Verb *yaj* in the Ṛgveda », dans D. Shulman (dir.), *Language, Ritual and Poetics in Ancient India and Iran: Studies in Honor of Shaul Migron*, Jerusalem, The Israel Academy of Sciences and Humanities, 2010, p. 3-15.

C. Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York, Oxford University Press, 1992.

C. Bell, *Ritual: Perspectives and Dimensions*, New York, Oxford University Press, 1997.

A. Bergaigne, *La religion védique d'après les hymnes du Rigveda* I, Paris, Vieweg, 1878.

M. Bloch, *Prey into Hunter: The Politics of Religious Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, ("Lewis Henry Morgan Lectures", 1984), 1992.

M. Bloomfield, *A Vedic Concordance: Being an Alphabetic Index to Every Line of Every Stanza of the Published Vedic Literature and to the Liturgical Formulas Thereof, that is an Index to the Vedic Mantras, Together with an Account of their Variations in the Different Vedic Books*, Cambridge, Harvard University Press, 1906.

M. Bloomfield, *Rigveda Repetitions: The Repeated Verses and Distichs and Stanzas of the Rig-Veda in Systematic Presentation and with Critical Discussion*, Cambridge, Harvard University Press, 1916.

M. Bloomfield – F. Edgerton – M. B. Emeneau, *Vedic Variants: A Study of the Variant Readings in the Repeated Mantras of the Veda* 1-3, Philadelphia, Linguistic Society of America, University of Pennsylvania, 1930-1934.

P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice* (trad. R. Nice), Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

J. Bronkhorst, « Some Observations on the Padapāṭha of the Ṛgveda », *Indo-Iranian Journal* 24 (1982), p. 181-189.

A. C. Burnell, *Ṛktantravyākaraṇa: A Prātiśākhya of the Sāmaveda, Edited with an Introduction, Translation of the Sūtras, Indexes*, Mangalore, Basel Mission Press, 1879.

W. Caland – V. Henry, *L'Agniṣṭoma. Description complète de la forme normale du Sacrifice de Soma dans le culte védique* I-II, Paris, Ernest Leroux, 1906-1907.

J. Cribb, « Dating India's Earliest Coins », dans M. Taddei – J. Schotsmans (dir.) *South Asian Archeology – 1983*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1985, p. 535-554.

J. Cribb, *The Indian Coinage Tradition: Origins, Continuity & Change*, Nashik, Indian Institute of Research in Numismatic Studies (IIRNS) Publications, 2005.

J. Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967.

H. Falk, *Schrift im alten Indien. Ein Forschungsbericht mit Anmerkungen*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993.

A. van Gennep, *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.,* Paris, Librairie critique Émile Nourry, 1909.

J. Gonda, *The Vision of the Vedic Poets*, Leyde, Brill, 1963.

J. Gonda, *Vedic Literature*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1975.

J. Gonda, *Die Religionen Indiens* I*: Veda und älterer Hinduismus*. Zweite, überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart, W. Kohlhammer (“Die Religionen der Menschheit” 11), 1960 (1978[2]).

J. Goody, *The Power of the Written Tradition*, Washington, Smithsonian Institution Press, 2000.

H. Grassmann, *Wörterbuch zum Rig-Veda*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1875.

J. C. Heesterman, *The Broken World of Sacrifice: An Essay in Ancient Indian Ritual*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

J. C. Heesterman, « Die Sādhyas und die Kult des Feuers », *Studien zur Indologie und Iranistik* 20 (1996), p. 117-143.

V. Henry, *Le Livre VII de l’Atharveda*, Paris, Maisonneuve, 1894.

A. Hillebrandt, *Das altindische Neu- und Vollmondsopfer in seiner einfachsten Form mit Benutzung handschriftlichen Quellen dargestellt*, Jena, Gustav Fischer, 1879.

A. Hillebrandt, *Ritual-Literatur. Vedische Opfer und Zauber*, Strassburg, Trübner, 1897.

A. Hillebrandt, *Vedische Mythologi*e III, Breslau, M. & H. Marcus, 1902.

O. von Hinüber, *Der Beginn der Schrift und frühe Schriftlichkeit in Indien*, Stuttgart, Franz Steiner, 1989.

D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid. A Metaphorical Fugue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll. 20th Anniversary Edition. With a New Preface by the Author*, New York, Basic Books, 1999[2] (1979).

D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach : les brins d’une guirlande éternelle* (trad. J. Henry – R. French), Paris, Dunod, 1985.

D. R. Hofstadter, *I Am a Strange Loop*, New York, Basic Books, 2007.

D. R. Hofstadter, *Je suis une boucle étrange* (trad. de *I Am a Strange Loop* par J. Bambaggi – B. Arman), Paris, Dunod, 2008.

J. E. M. Houben, *The Pravargya Brāhmaṇa of the Taittirīya Āraṇyaka*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1991.

J. E. M. Houben, « To Kill or not To Kill the Sacrificial Animal (*Yajña-Paśu*)? Arguments and Perspectives in Brahminical Ethical Philosophy », dans J. E. M. Houben – K. R. van Kooij (dir.), *Violence Denied: Violence, Non-Violence and the Rationalization of Violence in South Asian Cultural History*, Leyde, Brill, 1999, p. 105-183.

J. E. M. Houben, « The Ritual Pragmatics of a Vedic Hymn: The ‘Riddle Hymn’ (Ṛgveda 1.164) and the Pravargya-Ritual », *Journal of the American Oriental Society* 120/4 (2000), p. 499-536.

J. E. M. Houben, « The Brahmin Intellectual: History, Ritual and ‘Time Out of Time’ », *Journal of Indian Philosophy* 30/5 (2002), p. 463-479.

J. E. M. Houben, « The Soma-Haoma Problem: Introductory Overview and Observations on the Discussion », *Electronic Journal of Vedic Studies* 9/1 (2003) ; version en ligne : http://www.ejvs.laurasianacademy.com/ejvs0901a.txt

J. E. M. Houben, « Formal Structure and Self-referential Loops in Vedic Ritual », dans A. Michaels – A. Mishra (dir.), *Ritual Dynamics and the Science of Ritual* I: *Grammar and Morphology of Ritual*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2010, p. 29-63.

J. E. M. Houben, « The Sviṣṭakṛt: Formal Structure and Self-Reference in Vedic Ritual », dans A. Berciu – R. Pop – J. Rotaru (dir.) *Travaux de symposium interna-*

tional : Le livre. la Roumanie. l'Europe. Deuxième édition : 20-24 septembre 2009, Bucarest, Bibliothèque de Bucarest, 2010, p. 596-621.

J. E. M. Houben, « Structures, Events and Ritual Practice in the Ṛg-Veda: The Gharma and Atri's Rescue by the Aśvins », dans D. Shulman (dir.), *Language, Ritual and Poetics in Ancient India and Iran: Studies in Honor of Shaul Migron*, Jerusalem, The Israel Academy of Sciences and Humanities, 2010, p. 87-135.

J. E. M. Houben, « Vedic Ritual as Medium in Ancient and Pre-Colonial South Asia: its Expansion and Survival Between Orality and Writing », dans J. E. M. Houben – J. Rotaru (dir.), *Veda-Vedāṅga et Avesta entre oralité et écriture. Travaux de symposium international : Le livre. La Roumanie. L'Europe. Troisième édition : 20-24 septembre 2010*, III/A, Bucarest, Bibliothèque de Bucarest, 2011, p. 147-183.

J. E. M. Houben – S. Rath, « Manuscript Culture and its Impact in 'India': Contours and Parameters », dans S. Rath (dir.), *Aspects of Manuscript Culture in South India*, Leiden, Brill, p. 1-53.

M. Houseman – C. Severi, Naven *or the Other Self: A Relational Approach to Ritual Action* (trad. du français M. Fineberg), Leyde, Brill ("Studies in the History of Religions : Numen Book Series" 79), 1998 [1re éd. française 1994].

H. Hubert – M. Mauss, « Essai sur la nature et fonction du sacrifice », *Année sociologique* 2 (1899), p. 29-138.

D. F. M. Kotwal – J. W. Boyd, *A Persian Offering, the Yasna: A Zoroastrian High Liturgy*, Paris, Association pour l'avancement des études iraniennes, 1991.

H. Krick, « Nārāyaṇabali und Opfertod », *Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd- und Ostasiens* 21 (1977), p. 71-142.

F. B. J. Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka. On the Origin of Sanskrit Drama*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1979.

S. Lévi, *La doctrine du sacrifice dans les Brāhmaṇas*, Turnhout, Brepols, 2003[3] (1898) (Réimpr. avec Préface de Louis Renou [1966] et Postface de Charles Malamoud).

Ch. Malamoud, *Le* svādhyāya*, récitation personnelle du Veda, Taittirīya-Āraṇyaka, livre II. Texte traduit et commenté*, Paris, De Boccard ("Publications de l'Institut de civilisation indienne" 42), 1977.

Ch. Malamoud, *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte ("Textes à l'appui : histoire classique"), 1989.

Ch. Malamoud, *Cooking the World: Ritual and Thought in Ancient India* (trad. D. White), Delhi, Oxford University Press, 1996.

M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Ch. Minkowski, « School Variation in the Text of the Nivids », dans M. Witzel (dir.), *Inside the Texts, Beyond the Texts: New Approaches to the Study of the Veda*, Cambridge, Dept. of Sanskrit and Indian Studies, 1997, p. 167-184.

H. Oldenberg, *Die Religion des Veda*, Stuttgart, Gotta, 1917.

G. Possehl, « Review of G. Erdosi (éd.), *The Indo-Aryans of Ancient South Asia*, Berlin, Walter de Gruyter, 1995 », *Journal of the American Oriental Society* 118 (1998), p. 120-121.

R. A. Rappaport, *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

L. Renou, *Les Écoles védiques et la formation du Veda*, Paris, Imprimerie Nationale, 1947.

L. Renou, *Vocabulaire du rituel védique*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1953.

L. Renou, *Hymnes spéculatifs du Veda : traduits du sanskrit et annotés,* Paris, Gallimard – UNESCO ("Connaissance de l'Orient"), 1956.

L. Renou, « Introduction générale », dans J. W. Wackernagel, *Altindische Grammatik* I, 1957².

L. Renou, *Études védiques et pāṇinéennes* IX, Paris, De Boccard (“Publications de l’Institut de civilisation indienne” 16), 1961.

K. Rönnow, *Trita Āptya: eine vedische Gottheit*, Uppsala, Lundequitska Bokhandeln, 1927.

J.-J. Rousseau, *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1755. [Version numérique par Jean-Marie Tremblay dans la collection « Les classiques des sciences sociales » : http://classiques.uqac.ca/].

E. C. Sachau, *Alberuni’s India: An Account of the Religion, Philosophy, Literature, Geography, Chronology, Astronomy, Customs, Laws and Astrology of India about A.D. 1030. Edited, with Notes and Indices*, Londres, Trübner, 1888.

H. Scharfe, *Education in Ancient India*, Leyde, Brill, 2002.

R. Schechner, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Londres, Routledge, 1993.

J. E. Schwartzberg, (dir.) *A Historical Atlas of South Asia.* (Second impression with additional material), New York, Oxford University Press, 1992.

S. Shaked, « The Yasna Ritual in Pahlavi Literature », dans M. Stausberg (dir.), *Zoroastrian Rituals in Context*, Leyde, Brill, 2004, p. 333-344.

D. Ch. Sircar, *Select Inscriptions Bearing on Indian History and Civilization* I*: From the Sixth Century B.C. to the Sixth Century A.D.*, Delhi, Asian Humanities Press, 1942 (1986³).

F. Staal, « The Meaninglessness of Ritual », *Numen* 26/1 (1979), p. 1-22.

F. Staal, *Rules without Meaning: Ritual, Mantras and the Human Sciences*, New York, Peter Lang, 1989.

F. Staal, *Jouer avec le feu : pratique et théorie du rituel védique*, Paris, De Boccard (“Publications de l’Institut de civilisation indienne” 57), 1990.

S. J. Tambiah, « A Performative Approach to Ritual », *Proceedings of the British Academy* 65 (1979), p. 113-169.

P. Thieme, *Pāṇini and the Veda: Studies in the Early History of Linguistic Science in India*, Allahabad, Globe Press, 1935.

P. Thieme, « *akhkhalīkṛ̊tyā* », *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen ‘Kuhn’s Zeitschrift’*, 71 (1954), p. 109.

G. U. Thite, *Sacrifice in the Brāhmaṇa-texts*, Poona, University of Poona, 1975.

V. Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1967.

V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine, 1969.

J. W. Wackernagel, *Altindische Grammatik* I : *Lautlehre*, Nouvelle édition avec une « Introduction générale » par L. Renou, Göttingen, Vandenhoeck, 1896 (1957²).

J. W. Wackernagel, *Altindische Grammatik* II/1: *Einleitung zur Wortlehre – Nominalkomposition*, Göttingen, Vandenhoeck, 1905.

M. Witzel, « Meaningful Ritual. Structure, Development and Interpretation of the Tantric Agnihotra Ritual of Nepal », dans A. W. van den Hoek – D. H. A. Kolff – M. S. Oort (dir.), *Ritual, State and History in South Asia: Essays in Honor of J. C. Heesterman*, Leyde, Brill, 1992.

PRACTICAL ASPECTS OF VEDIC RITUAL

Ganesh U. Thite
Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona

A lot of literature has been written during the last 150 years on Vedic ritual. But very few scholars have paid their attention to the practical aspects of it. Scholars in general accept whatever has been written in Vedic literature to be correct and trustworthy and try to explain it in different way. It is however necessary also to question what is written in Vedic literature and try to understand the practicability of the descriptions of rituals in the same. We have to take notice of the present day actual performances of the Vedic ritual also in this connection and decide the answers of some problems in Vedic ritual realistically.

In the Vedic literature itself there appear to be three stages of development of the Vedic ritual represented by the three Vedas viz. Ṛgveda, Yajurveda and Sāmaveda. Of course here we are concentrating on Śrauta ritual rather than the Gṛhya one. While the Ṛgveda represents the creative period in the history of Vedic ritual, Yajurveda represents the classical period and the Sāmaveda represents the decadent period. In the Ṛgvedic period the ritual was comparatively simple and non-institutionalized. In the Yajurvedic period, it became institutionalized. Its rules and details got formulated. A systematic philosophy of the ritual was also established. In this connection the Yajurvedic texts and the Brāhmaṇa texts often forming a part of the Yajurvedic texts themselves have played a significant role. Most of the *haviryajña*s, the basic Soma *yajña* namely Agniṣṭoma and its varieties, some culture-historically important sacrifices like Vājapeya, Aśvamedha, Puruṣamedha, etc. also seem to be a contribution of Yajurvedic texts. In the Sāmavedic period more and more artificial and even fictitious and impracticable sacrifices were imagined. In this category let us mention sacrifices called *sattra* (sacrificial session) which can theoretically last for one thousand years. Similarly multiple combinations of other Soma sacrifices, sacrifices like Vrātyastoma, Gosava, etc. were created. The *haviryajña*s were given *somāised* form. Black magical sacrifices were created. The practicability of many rituals produced by the Sāmavedic texts is doubtful. The overall tendency of the Sāmavedic period is that of decadence.

In the medieval period there are numerous references to the Vedic ritual recorded in Sanskrit and Pāli literature, inscriptions, copper plates, etc. A noteworthy feature of this is that we frequently get the references which are of the nature of *cliché*. Thus some of the well known sacrifices like Aśvamedha, Puruṣamedha, Vājapeya, Rājasūya, etc. are mentioned as a part of the glorification of kings by bards. Very often we don't get any information about the rituals beyond the names and the authors seem to know nothing beyond this. The great Sanskrit poets like Vyāsa, Vālmiki, Kālidāsa or Bhavabhūti or the experts of various branches of Sanskrit lore seem to be ignorant about any detailed information of the Vedic literature as well as the Vedic ritual. There is not much change in this situation as far as the detailed knowledge of the Veda and Vedic ritual even in modern days. There are many devotees of Veda but few scholars of Veda in India. Detailed knowledge of the Vedic ritual seems to have remained the privilege of very few isolated Vedic ritualists and that too mainly in South India. Even today, the phenomenon of Vedic Śrauta ritual is limited chiefly to the three valleys of the main rivers of south India viz. Kṛṣṇā, Godāvarī and Kāverī (including their tributaries).

The most striking feature of the Vedic ritual in ancient as well as modern times is "convenient compromise." In the Brāhmaṇa texts we often notice that alternative arrangement is recommended in the case of contingencies and soft options are prescribed. If the Soma plant is carried off, efforts are to be made in order to re-obtain it. But in case it is not re-obtained, substitutes of Soma like *phālguna* plant of *śyenahṛtā* plant or *ādāra* plant or *dūrvā* grass or yellow *kuśa* grass are to be used (ŚB 4.5.10.1ff; compare TB 1.4.7, JB 1.354, TMB 9.5.2ff).[1] If anybody among those who are consecrated for the long sacrificial session dies, then the dead body is to be kept on the southern side of the Fire altar and the Sārparājñī-verses are to be recited. The others fan upon the dead body and cover it. They take three rounds around the Mārjālīya-fire. In the Bahiṣpavamāna chant they recite the verse *ágna áyūṁṣi pavase*,[2] sing the Rathantara-melody and thus mystically place "life" in themselves (TB 1.4.6.5ff). It is a rule that the priests who work in the beginning ritual should also work in the concluding ritual (KB 7.5). But if any one of them dies others may do his work (ŚB 3.2.3.22).[3] In the Aśvamedha sacrifice when the horse is let loose, then for the sake of protection of the horse four hundred soldiers are employed; but still if the horse is taken away by the enemies, another horse is sprinkled upon and used for the ritual (TB 3.8.9.4). Thus the apparently rigid

1. See also W. Caland – V. Henry, *L'agniṣṭoma : description complète de la forme normale du Sacrifice de Soma dans le culte védique* I-II, Paris, E. Leroux, 1906-1907, II, sec. 23.

2. TS 1.4.29.1: *ágna áyūṁṣi pavasa ā́ suvórjam íṣaṃ ca naḥ / āré bādhasva duchúnām*.

3. ŚB 3.2.3.22: *[…] yádyu té viprétāḥ syurápyanyá evá syuḥ sa yadvaí samānī́rdevátā yájati samānā́ni havī́ṁṣi bhávanti ténaivá bāhū́ sadṛ́śau téna sárūpau* "[…] but should they (in the mean time) have departed this life, others may officiate instead. It is because he offers to the same deities, and the same oblations, that the two arms are alike and of the same shape." Trad. J. Eggeling, *The Śatapatha-Brāhmaṇa: According to the Text of the Mâdhandina School,* I-V, Oxford, Clarendon Press ("Sacred Books of the East" 12, 26, 41, 43, 44), 1882-1900, Part II: *Books II and IV*, p. 52.

ritual shows elasticity and prescribes substitutes. The substitute is believed to be identical with the original thing for which it stands and helps to get the desired result. The provision of substitute shows how the ritualists were practical and how they were giving more importance to the "spirit" rather than to the "letter" of the rules of ritual.

The ritual texts take into consideration availability and possibility also while prescribing the rules. Thus e.g. at the end of Agniṣṭoma sacrifice, a barren cow is to be offered to Mitra and Varuṇa. But, if such a cow is not available then a bullock can be used (ŚB 4.5.1.9). A white horse is to be given as a sacrificial gift for the oblation to Sūrya. This horse represents the Sun. But if such a horse is not available, a white bull is to be given (ŚB 2.6.3.9). According to the basic rule, a person who had been consecrated for a sacrifice should speak truth only. But here a question is asked "How a man can speak all truth? For, only Gods are connected with Truth and men are connected with untruth." Then the following concession is given. One may use the word *vicakṣaṇa* after every word one utters. Then mystically the speech becomes Truth (AB 1.6. For more examples on this subject (see my *Sacrifice in the Brāhmaṇa-Texts,* p. 313 ff).[4]

We should not take everything mentioned in the ritualistic texts to be real. Rather, we should use our discretion while reading the descriptions of the Vedic rituals. It is quite possible that some of the rituals mentioned in Vedic texts may be simply bookish and were never actually performed in the past and cannot be performed in the present as well as in the future; e.g. the case of long sacrificial sessions called *sattra*s. Theoretically only, a sacrificial session to be performed for one thousand years has been described by a Sāmavedic text namely *Tāṇḍya Mahābrāhmaṇa* (15.18.1ff). The smallest sacrificial session can be performed in twelve days. Then we have sessions to be performed for thirteen, fourteen, fifteen, etc. days. This description goes on further with the help of multiple combinations up to one thousand years. It could have been possible to lengthen the list further also, but we have to take into consideration the practical possibility of long sacrificial sessions like that of one thousand years. It is obvious that this and such other sessions cannot be actually performed. In the year 2000 simultaneously two one-year-long sacrificial sessions were performed in places called Gangakhed and Barshi. These places are to the east of Pune in Maharashtra approximately 300 and 200 Kms away respectively. I visited both the places and noticed that numerous compromises were made and short-cuts were found out and also exceptions were made to numerous rules. Thus e.g. in a sacrificial session all the priests are expected to be technically performers of sacrifice (*yajamāna*) also and as such they must be married men. But some of the priests there were small boys and unmarried ones. The chief priest in one of the sessions could develop love with the grand-daughter of the promoter of the sacrifice. They even got married after the session got over!

4. G. U. Thite, *Sacrifice in the Brāhmaṇa-Texts*, Poona, University of Poona, 1975.

Even in comparatively smaller and apparently simple rituals compromises are done in order to save time either through short-cuts or by using readymade things available e.g. in a New-moon sacrifice which is performed even nowadays by approximately one hundred performers regularly, the readymade mixture of curd and milk is used. Actually according to the ritual texts the milking for the curds is to be done on the earlier day and curd is to be prepared. A lot of ritual actions are involved here and they are to be done along with recitation of formulae. Without doing these things formally, readymade curd is used and the formulae are recited while doing the actions symbolically. Similarly while preparing sacrificial bread (*puroḍāśa*) all the actions in connection with taking out un-husked rice grains, un-husking them, pounding them, etc. are to be ritualistically performed along with recitation of certain formulae. But in practice, readymade rice flour is taken and bread is prepared. Incidentally the word *puroḍāśa* does not mean sacrificial cake (or *gateau* or *Kuchen*) but bread. Practically the followers of Black Yajurveda and those of White Yajurveda use different methods in preparing the *puroḍāśa*. Since the followers of the former Veda belong to South India and there, a dish called *upma* is prepared in this manner, they use this method in preparing *puroḍāśa* also. Before baking mixture of flour and water the followers of the Black Yajurveda roast the flour in a pan and then pour water in it. In Vedic texts there is no mention of the act of frying the flour in a pan at all. The mixture of flour and water is directly covered with fire and *puroḍāśa* is prepared as is rightly done by followers of White Yajurveda. When I drew attention of the followers of Black Yajurveda to this point they got slightly annoyed and replied that they were doing this in accordance with tradition. Thus it may be noted that *purodāśa* is the most primitive form of bread, but while preparing it some changes have been introduced in practical performance. In this connection many readymade things are used and in order to justify this practice a dictum is quoted "*siddhe mantrāḥ prayoktavyāḥ*." It means mantras have to be applied over a *fait accompli*.

Possibly there are many sacrifices described in Vedic texts likely to be merely fictitious. In this list let us mention some sacrifices called *sādyaskra*. The word *sādyaskra* means 'to be done in one day'. The smallest Soma sacrifice requires approximately four to five days. In a *sādyaskra* sacrifice all the acts which are to be performed during four to five days are required to be performed in one day. Practically it is impossible to do this with whatsoever speed one may adopt. So I feel that these sacrifices are purely fictitious and were never performed literally in the way they are expected to be performed. In this category, black magical sacrifices like *śyena*, *iṣu*, etc. are included.

Similar is the case of some other sacrifices or rites that involve obscene acts. Thus e.g. as a part of the rules of the Gosava sacrifice, the sacrificer has to behave like a bull. He has also to keep sexual contacts with his mother and sister (see for details on this sacrifice JB 2.113). In the Aśvamedha sacrifice, there is a sexual union of the queen (wife of the sacrificer) and horse. In Puruṣamedha sacrifice the wife of the sacrificer will have to sexually unite with a human being meant for being killed (however, not actually to be killed according to the Vedic texts). In the Mahāvrata rite, sexual union of a man

from Magadha country and a woman of bad behavior should take place. A lot of literature has been written by scholars in modern days on the interpretation of these rituals as fertility rites, etc. According to my opinion all the efforts of these scholars are in vain. I strongly doubt whether the obscene things described in the Vedic texts were ever performed literally in any time in the history of Vedic ritual. In recent years I have seen the performance of Mahāvrata and also observed how the obscene ritual was carried out only symbolically without being noticed by any person present there.

There are numerous references to the performance of Aśvamedha sacrifices either by mythical or historical personalities in the ancient Indian literature or inscriptions, copper plates, etc. As said earlier the composers of these documents do not know anything beyond the name Aśvamedha. It is quite possible that the sacrifice itself was so prestigious that poets or bards claimed that their patrons performed this sacrifice just for the sake of praising them. For ambitious kings it is not difficult to forge false documents through the poet-bards. Therefore I conclude that the Aśvamedha sacrifice was never literally performed, strictly following the Vedic descriptions. Performance of one Aśvamedha sacrifice requires minimum thirteen months. Similarly a Rājasūya sacrifice also requires approximately one year. A king who has to look after lot of administrative work and also spend a lot of time in his harem can hardly find leisure for performing such long rituals. At the most the act of sprinkling water on the king (*rājyābhiṣeka*) which forms part of the Rājasūya might be performed fully well. But the performance of Rājasūya as described in the Vedic texts appears to be mere fiction.

The Vrātyastoma sacrifices also appear to me to be fictitious. The Vrātyas are glorified in the Atharvaveda (XV Kāṇḍa). These sacrifices originally appeared in the Brāhmaṇa texts belonging to the Sāmaveda and thus are possibly a contribution of the Sāmavedic tradition. Later on these sacrifices appear in the Śrauta-sūtras of other Vedas also. In the Smṛti period Vrātyas were considered outcastes and sinners and were probably those people who had not undergone the rite of initiation at the proper age. While in Kātyāyana-Śrautasūtra (22.4.27-28) it is said that the performance of Vrātyastoma is useful for coming out of the state of Vrātya-hood and thus for being purified, Āpastamba-Śrautasūtra (22.5.4)[5] says that Vrātyastoma has to be performed in order to be able to a Vrātya. The view of Āpastamba seems to be logical, because a Vrātya cannot perform any Soma sacrifice like Vrātyastoma. An Āhitāgni who is otherwise qualified to perform any sacrifice only can perform a Vrātyastoma also in case he wants to be a Vrātya. But a Vrātya was most probably an *Ur-monk*. The Vrātya way of life was a kind of Saṁnyāsa. Kātyāyana, authors of Smṛti texts and many Sanskrit scholars in general

5. ĀpŚS 22.5.4: *vrātyānāṃ pravāse vrātyastomā ukthyā rathaṃtarasāmānaḥ / dvitīyo vāgniṣṭomaḥ //* "In (Order to lead the) life of the Vratyas, Vrātyastomās are to be performed; they are to be performed as Ukthyas with (the Rathantara as the first Pṛṣṭhastotra. The second Vrātyastomā can be optionally performed as an Agniṣṭoma (also)." G. U. Thite (ed., trans.), *Āpastamba-Śrauta-Sūtra (Text with English Translation and Notes)*, Delhi, New Bharatiya Book Corporation, 2004, vol. 2, p. 1306.

never paid any attention to the question: How a Vrātya who was supposed to be an outcaste by them can perform a Vedic ritual or sacrifice, which is basically to be performed by a married man knowing at least some Vedic texts and socially well-positioned one? On the other hand a normal sacrificer can theoretically perform Vrātyastoma and be a Vrātya. In an artificial manner and by way of after-thought a later Vedic text proposes that this sacrifice may be performed with the help of profane fire (*Vrātyatāśuddhisaṅgraha*, p. 42).[6] All these contradictory descriptions lead to the conclusion that Vrātyastomas were never actually performed and they were only fictitious. In the year 2002, however, a performance of Vrātyastoma took place in a very hybrid manner at Barshi. When I wrote a letter questioning the details like who was the sacrificer, etc., to the organizers of the sacrifice, they got confused and instead of giving any logical answer became angry with me.

The points mentioned above in connection with sacrifices like Aśvamedha, Rājasūya, Vrātyastoma, etc. are likely to make a lot of literature written by the modern scholars like Meyer,[7] Hauer,[8] Heestermann[9] on these sacrifices redundant.

In the last 30-35 years, we are observing some new dimensions of Vedic rituals. In the year 1975 an Atirātra sacrifice was performed in a small village called Pannal in Kerala. This performance was arranged by an international committee whose aim was to video-record a ritual tradition that was believed to be endangered. In the video-recording of the performance it is stated that "that sacrifice may be perhaps the last one." In the course of the actual history however this prediction has been proved to be totally erroneous; for, during the last quarter of the twentieth century and subsequently, Vedic sacrifices have been performed in Kerala as well as many other parts of India. There has been a renaissance of Vedic studies as well as Vedic rituals. Numerous traditional Vedic schools have been opened. Those which were already in existence flourished and the number of students of Veda is increased considerably and overall revival of the religious practices has become noteworthy. The general improvement in agriculture, industry, transportation and the state of economic boom have given strong encouragement to the ritual performances of various sorts. The festivals like lamp festival, colour festival, Ganesh festival, etc. are being performed with pomp.

---

6. N. Śāstrī Khiste – J. Śāstrī Hoshing (eds.) *Vrātyatāprāyaścittanirṇaya (Great and Small) by Nāgeśa Bhaṭṭa, and Vrātyāśuddhisaṅgraha Compiled by Order of Maharaja Jayasinha of Jaipur*, Bénarès, Chowkhamba Sanskrit Series Office ("Chowkhamba Sanskrit Series" 366), 1927.

7. J. J. Meyer, *Trilogie altindischer Mächte und Feste der Vegetation. Ein Beitrag zur vergleichenden Religions- und Kulturgeschichte, Fest- und Volkskunde* 3, Zürich/Leipzig, Max Niehans Verlag, 1937, p. 181ff.

8. J. W. Hauer, *Der Vrātya, Untersuchhungen über die nichtbrahmanische Religion Altindiens*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1927.

9. J. C. Heestermann, *The Ancient Indian Royal Consecration: The Rājasūya Described According to the Yajus Texts and Annotated*, 's-Gravenhage, Mouton, 1957.

Among the performers of Vedic rituals there are both professional as well as amateur performers. Professional performers are those who devote their complete life to Vedic rituals. They get their livelihood through them. They are trained from their very childhood in this field of specialization. They know the Vedic texts by heart and are experts in Vedic rituals. The amateurs are those who do not depend on the Vedic rituals for their livelihood but have some attraction for them either genuine or superficial. In both these types again there are some who are priests and some others who are patrons. Among the patrons again there are some who can afford to perform Vedic rituals on their own while there are others who are skilled event-managers. These event-managers collect funds from one or more donors, publish souvenirs, get advertisements, banners made, etc. and use all sorts of media techniques for the sake of publicity. The more the event-manager is skilled, the more the success. The concept of globalization finds its application and influence in the field of Vedic ritual also. There was a time when the priests did not like to mingle with white-skinned people. They did not like to part with their specialized knowledge, literature and instruments of Vedic ritual. They also did not like to be recorded audio-visually. During the last three decades their attitude has changed drastically. They freely allow themselves to be photographed and interviewed. They expect more crowds including more foreigners to see their ritual performances and also to be heard while they are reciting Vedic texts. In short the tendency of exhibitionism is gaining ground. It is even observed sometimes that exhibitionism becomes a stronger motive of these performers than the religious feelings.

The number of voyeurists is also growing qualitatively and quantitatively. The place of the performance of a Soma sacrifice virtually becomes a place of pilgrimage as it were. Among the voyeurs also there are different types. The most common type is the ordinary religious-minded people who consider the visit to the place of ritual performance to be an opportunity of gaining merit. Comparatively they are less acquainted with the Vedic Śrauta rituals. They have seen temples, idols, rivers, religious fairs, etc. They do not know how to express their religious faith at the time of a Vedic sacrifice. The clever organizers of the Vedic ritual place a photograph or an idol of a deity or of a sacred saintly man. The devotees worship these images or idol by offering flowers, fruits, sweets and cash. These people sit for hours outside the hall of performance. The place slowly attracts many businessmen also. These businessmen establish shops that cater practically to all the needs of the visitors. Thus there are small fast-food-joints, stationery and book shops, cosmetic shops, florists, communication centers for telephone, fax, e-mail, etc., photocopying and photo shops, footwear shops, shops selling religious items like rings, lockets, stones, worship material, etc. Even though the places of these rituals are in remote villages, still we find that public parking places are temporarily erected there. It thus becomes clear that from the point of view of spectators the ritual performance may be a religious phenomenon, but for the businessmen it is an additional venue for new profit.

There is one more class of voyeurists of Vedic ritual and that is of the academicians. These are both Indians and foreigners. The latter are well-

equipped with ultra-modern gadgets of audio-visual recording. The importance of these foreigners is increasing because the organizers of the ritual are very much interested in publicity. As a consequence of this, foreign observers of Vedic ritual seem to get additional facilities and privileges. They have a special reserved place and are allowed even to enter the inner sacrificial area. Thus they receive a status at par with the priests and can be called 'non-officiating priests'!

By way of conclusion, we may remark that Vedic ritual has numerous practical aspects that also deserve to be studied minutely. The performers of Vedic ritual in every age were lenient and have adopted certain modifications in order to adapt to circumstances and needs. Thus there is a kind of change and continuity in the history of Vedic ritual. In modern days there is an influence of latest technology and globalization on the common Indian life and consequently in the phenomenon of Vedic ritual also.

References[10]

K. Agase (ed.), *Aitareya-Brāhmaṇam* [AB]*, śrīmat-Sāyaṇācārya-viracita-bhāṣya-sametam*, Poona, Ānandāśram Press,1977[3].

W. Caland – V. Henry, *L'agniṣṭoma : description complète de la forme normale du Sacrifice de Soma dans le culte védique* I-II, Paris, E. Leroux, 1906-1907.

Chinnasvāmi śāstrī (ed.), *The Tāṇḍyamahabrāhmaṇa* [TMB]*: Belonging to the Sāma Veda, with the Commentary of Sāyānachārya* I-II, Banaras, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1935-1936.

A. Y. Dhupkar (ed.), *Taittirīya-Saṁhitā*, Paradi, Svādhyāyamaṇḍala, 1937[2].

J. Eggeling (trad.), *The Śatapatha-Brāhmaṇa* [ŚB]*: According to the Text of the Mādhyandina School*, I-V, Oxford, Clarendon Press ("Sacred Books of the East" 12, 26, 41, 43, 44), 1882-1900.

R. Garbe (ed.), *Āpastamba Śrauta Sūtra* [ĀpŚS]*: Belonging to the Taittirīya Samhitā with the Commentary of Rudradatta*, Calcutta, Asiatic Society ("Bibliotheca Indica"), 1882-1902.

N. S. Godbole (ed.), *The Taittirīyabrāhmaṇam* [TB]*: with a Commentary by Sāyaṇācārya*, Poona, Ānandāśram Press, ("Ānandāśrama Sanskrit Series" 37), 1898 (1979[3]).

J. W. Hauer, *Der Vrātya, Untersuchhungen über die nichtbrahmanische Religion Altindiens*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1927.

C. Heesterman, *The Ancient Indian Royal Consecration: The Rājasūya Described According to the Yajus Texts and Annoted*, 's-Gravenhage, Mouton & Co., 1957.

N. Ś. Khiste – J. Ś. Hoshing (eds.) *Vrātyatāprāyaścittanirṇaya (Great and Small) by Nāgeśa Bhaṭṭa, and Vrātyāśuddhisaṅgraha Compiled by Order of Maharaja Jayasinha of Jaipur*, Banaras, Chowkhamba Sanskrit Series Office ("Chowkhamba Sanskrit Series" 366), 1927 (Saṃvat 1984).

B. Lindner (ed.), *Kauṣītaki-Brāhmaṇa* [KB] I: *Text*, Jena, H. Costenoble, 1887.

10. Current abreviations used in this paper are noted after the title of the works.

J. J. Meyer, *Trilogie altindischer Mächte und Feste der Vegetation. Ein Beitrag zur vergleichenden Religions- und Kulturgeschichte, Fest- und Volkskunde* 3, Zürich/Leipzig, Max Niehans Verlag, 1937.

L. Ch. Raghu Vira (ed.), *Jaiminīya-Brāhmaṇa* [JB] *of the Sāmaveda (Complete Text) Critically Edited*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1986[2] (Nagpur 1954).

S. D. Saṃtabalekar (ed.), *Atharvaveda, Svādhyāyamaṇḍala*, Aundh, Bhāratamudraṇālaya, 1938 (Saṁvat 1995).

N. S. Sontakke – T. N. Dharmadhikari (eds.), *Taittirīya-Saṁhitā* [TS]: *Edited with the Commentary of Bhaṭṭabhāskara and Sāyaṇa, in Various Volumes*, Poona 1970-

G. U. Thite, *Sacrifice in the Brāhmaṇa-Texts*, Poona, University of Poona, 1975.

G. U. Thite (ed., trans.), *Āpastamba-Śrauta-Sūtra* [ĀpŚS] *(Text with English Translation and Notes)*, 2 vol., Delhi, New Bharatiya Book Corporation, 2004.

G. U. Thite (ed.), *Kātyāyana-Śrautasūtra* [KS], New Bharatiya Book Corporation, Delhi, 2006.

A. Weber (ed.), *The White Yajurveda* II: *Śatapatha-Brāhmaṇa* [ŚB]*: in the Mādhyandina-Śākhā with Extracts from the Commentaries of Sāyaṇa, Harisvāmin and Dvivedaganga*, Banaras, Chowkhamba Sanskrit Series Office ("Chowkhamba Sanskrit Series" 96),1964[2] (Berlin/Londres 1855).

CIGUË ET LIBATION

Roberto Calasso

Il y a un geste qui unit d'une manière indissoluble le monde indo-européen. C'est le geste de la libation. Verser du liquide dans un feu flamboyant. Détruire dans la flamme une matière précieuse ou commune. À l'époque minoenne, une libation se trouve déjà représentée, sur le sarcophage de Hagia Triada. Les héros d'Homère accomplissent fréquemment ce geste, prélude nécessaire de leurs entreprises. Les sacrifices célébrés sans libation sont extrêmement rares. Même les dieux de l'Olympe sont représentés sur plusieurs vases en train d'offrir une libation. Erika Simon les a étudiés[1] – et elle s'est posé la question inévitable : à qui l'offrent-ils ? Et pourquoi les dieux en ressentent-ils le besoin autant que les hommes ?

En Inde, la libation est omniprésente. Chaque matin, peu avant l'aube, et chaque soir, peu avant le coucher du soleil, le brahmane est tenu de l'accomplir. C'est le rite le plus simple, l'*agnihotra*, qui dure environ un quart d'heure. Des centaines de fois dans une année, des milliers de fois dans une vie. Mais dans la description des Brāhmaṇa, même ce rite minimal est analysé en presque cent actes. Les textes répètent, inlassablement, que ce rite réunit en lui tous les autres, et le définissent comme *la pointe de la flèche* de tous les rites : « Ce que la pointe est pour la flèche, c'est cela l'*agnihotra* par rapport aux autres sacrifices. Puisque là où vole la pointe, vole toute la flèche : ainsi toutes les œuvres de son [du brahmane] sacrifice, grâce à cet *agnihotra*, sont libérées de cette mort »[2].

Ce n'est pas un rite social. Chaque chef de famille l'accomplit dans la solitude. Il n'a pas besoin d'autres officiants, il n'est pas assisté par son épouse. La violence, qui laisse toujours quelque trace, pour peu que l'on s'attache à l'occulter, est ici absente. Mais présente est la destruction, la cession irréversible de quelque chose à un invisible. Ce geste d'abandon de quelque chose est appelé *tyāga* – et il est présenté à plusieurs reprises comme l'essence du sacrifice, de tout sacrifice. Ou encore : comme une condition du sacrifice. C'est le geste qui signale le rapprochement entre un individu et l'invisible – en

1. E. Simon, *Opfernde Götter*, Berlin, Gebr. Mann, 1953.
2. *Śatapatha-brāhmaṇa* [ŚB] 2.3.3.10.

lui montrant de la soumission, ou tout au moins une certaine disposition à lui *céder la place*. Marcel Granet, dans l'ouvrage où son génie resplendit le plus, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, définissait la vertu du *jang*, indispensable au Fils du Ciel s'il veut garder la souveraineté, comme un *céder pour avoir*, où le geste de céder précède impérativement tout autre geste[3].

Libation : l'acte de verser du liquide dans le feu ou dans la terre. Pure perte. Irréversibilité. Le geste le plus semblable à l'écoulement du temps. Les Latins n'avaient qu'un mot pour le désigner : *libatio*. Les Grecs, trois, subtilement nuancés : *choé*, *spondé*, *leíbō*. *Spondé* était aussi la seule manière, en grec, de dire « trêve » ou « traité de paix ». Au début des jeux olympiens, des hérauts couraient la Grèce en criant : « *Spondé* ! *Spondé* ! ». Alors, tout conflit s'arrêtait. Les hommes védiques, pour leur part, utilisaient quatorze termes pour distinguer les divers types de libation, *graha*, dans un certain type de liturgie : le sacrifice du *soma*. Ceci seulement pour les libations du matin. Celles du midi utilisaient cinq autres noms. Et cinq autres celles du soir. Pourtant, ils disaient eux-mêmes qu'il n'y a pas d'acte plus simple, plus immédiat pour manifester l'attitude sacrificielle. « La prière murmurée est une forme secrète du sacrifice, la libation en est une forme manifeste », lit-on dans le *Śatapatha-brāhmaṇa*[4]. Car on peut murmurer la prière, alors que l'acte de verser du liquide ne peut être caché. Chaque matin, chaque soir, les hommes védiques accomplissaient cet acte. Les Grecs aussi, selon Hésiode, qui recommandait d'offrir de libations « lorsqu'on se couche et lorsque la lumière sacrée revient »[5]. Sur cet acte seul, les hommes védiques bâtirent un édifice immense d'autres actes rituels – et ils en ont témoigné dans des vastes traités. Les Grecs l'intégrèrent dans leur vie et dans leurs rites sans le théoriser. Homère parle très souvent de libations, car elles faisaient partie des actes qu'il décrivait. Leur signification était acquise. Outre la plus simple, la libation – si l'on en croit Ovide – était aussi la forme de culte la plus ancienne. L'eau avait été versée avant le sang : « *Hic qui nunc aperit percussi viscera tauri / in sacris nullum culter habebat opus* »[6]. « Le couteau qui ouvre aujourd'hui les viscères du taureau abattu / n'avait aucun rôle dans le sacrifice ». Toujours selon Ovide, la libation venait de l'Inde. Elle avait été introduite par Dionysos, à savoir Liber, de retour de ses expéditions en Orient : « *Ante tuos ortus arae sine honore fuerunt, / Liber, et in gelidis herba reperta focis* »[7]. « Avant ta naissance tes autels étaient sans culte, / ô Liber, et sur leurs foyers gelés de l'herbe poussait ». Mais Dionysos, « une fois conquis le Gange et tout l'Orient »[8], aurait enseigné à offrir de la cannelle, de l'encens et d'autres *libamina*. De Liber, le nom même de *libatio*. À travers lui, la doctrine védique du sacrifice se trouvait entrelacée dans celle de Rome.

---

3. M. Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, F. Alcan, 1926, vol. I, p. 88.
4. ŚB 3.1.4.1.
5. Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, 339.
6. Ovide, *Fastes* 1, 347-348.
7. Ovide, *Fastes* 3, 727-728.
8. Ovide, *Fastes* 3, 729.

Libation : geste de renoncement auquel on ne peut renoncer. Jamais aussi déchirant que lorsque l'on voit Antigone devant son frère mort qui « soulève avec ses mains de la poussière sèche et un vase de bronze bosselé pour répandre sur le mort une triple libation »[9]. Il ne faut pas de l'eau pure – et il ne faut pas verser de parfums d'Orient. Même la « poussière sèche » dispersée par Antigone peut servir à cette « triple libation ». Et l'écart désespérant entre cette « poussière sèche » et le « vase de bronze bosselé » qu'Antigone utilise pour rendre hommage à son frère renvoie à l'origine de ce geste, qui est la pure célébration de ce qui se disperse.

Les dieux étaient de grands experts dans l'art d'élargir et de condenser les rites. Car le rite, comme la poésie, a une très grande capacité de se dilater et se condenser. Après avoir célébré un *sattra* de mille ans, les dieux et Prajāpati savaient parfaitement que les hommes n'auraient pas été capables de les suivre. Trop faibles, ineptes. Les dieux dirent : « Nous avons réussi à réaliser cela avec nos corps divins, immortels. Les hommes n'y parviendront jamais. Essayons donc de réduire ce sacrifice »[10]. Ainsi le *sattra* de mille ans devint le *gavāmayana*, « la marche des vaches », qui est encore un *sattra*, mais ne dure qu'une année. On ne pouvait pas exiger non plus que tous les hommes occupent l'année entière à célébrer ce rite. Ainsi, les dieux procédèrent à de nouvelles réductions, en ordre décroissant : jusqu'aux rites qui ne duraient que trois jours, deux jours – quelques heures seulement. Finalement, ils parvinrent aux deux *agnihotra*, celui du matin et celui du soir. C'était le noyau qu'on ne pouvait plus diviser. Le rite consistait à verser du lait dans le feu. Rien de plus simple – même si ce geste était relié à des dizaines d'autres gestes. Avant ce rite, en deçà de ce rite, il ne pouvait y avoir rien d'autre que la vie informe. Alors que dans ce peu de minutes étaient condensées les mille années du *sattra* des dieux. « C'est pourquoi l'*agnihotra* est indépassable. Il ne sera pas anéanti, celui qui sait ainsi… C'est pourquoi l'*agnihotra* est illimité »[11].

Chaque matin et chaque soir, juste avant l'aube et l'apparition de la première étoile, le chef de famille verse quatre cuillerées de lait dans une cuillère plus grande et, avec celle-ci, il verse le lait dans le feu, par deux fois. À partir de ce geste, accompli par un individu, à l'aide des substances plus ordinaires, et sans avoir recours aux officiants, se déploient toutes les formes du culte. Et c'est là quelque chose qui n'a pas de commencement, qui n'a pas de fin, car il y aurait des disputes interminables si l'on voulait décider de la priorité entre la libation du matin et celle du soir. L'une renvoie à l'autre, dans un cercle pérenne. Rien ne se rapproche autant de la continuité de la vie. Ainsi, « comme les enfants affamés font cercle autour de la mère,

9. Sophocle, *Antigone*, 429-431.

10. *Jaiminīya-Brāhmaṇa* [JB] 1.3. H. W. Bodewitz (tr.), *Jaiminīya-Brāhmaṇa I, 1-65. With a Study: Agnihotra and Prāṇāgnihotra*, Leyde, Brill (“Orientalia Rheno-Traiectina” 17), 1973.

11. JB 1.4, *ibid*. Cf. ŚB 2.3.1.13.

de même les êtres autour de l'*agnihotra* »[12]. La simplicité de ce rite ne fait que stimuler l'audace des spéculations qui lui sont consacrées. Et, surtout, le caractère « illimité » de ces gestes rassure celui qui les accomplit quant à la nature illimitée de son être, pour circonscrites et humbles que puissent en paraître les manifestations. « Et vraiment celui qui connaît ainsi le caractère illimité de l'*agnihotra*, naît lui-même illimité en fortune et en progéniture »[13].

L'*agnihotra*, c'est l'occasion d'opérer les distinctions sur lesquelles on bâtira tout le reste. Bien que simple, la libation ne sera jamais seulement une ; elle sera toujours double. Pourquoi ? Parce que l'un n'existe pas. Même si on remontait jusqu'à la source première, on rencontrerait au moins deux êtres : Esprit et Parole, *Manas* et *Vāc*. Esprit et Parole se superposent en grande partie et sont traités comme deux « égaux (*samāna*) »[14]. Pourtant, ils sont « dissemblables (*nānā*) ». Quand ils agissent à l'intérieur du rite, il faut rappeler l'un et l'autre trait : ainsi les libations vont-elles se présenter l'une comme la réplique de l'autre, mais elles seront aussi dissemblables, étant toujours deux, donc avec préséance de l'une sur l'autre. Commence ainsi à s'articuler le rapport entre les deux puissances. Une fois qu'Esprit et Parole s'affranchissent l'un l'autre – et cela arrive au moment même où la libation se dédouble –, commence le cortège de toutes les dualités avec lesquelles nous sommes tenus de procéder. En chacune va se reproduire cette tension entre illimité et limité qui est déjà inscrite dans le rapport entre Prajāpati et les dieux.

« Quelle que soit la divinité pour laquelle est puisée cette libation, la divinité, saisie par la libation, exauce le désir qui l'amène à la puiser »[15]. Ces mots se trouvent dans le passage où s'explicite plus clairement le jeu acrobatique, qui traverse tout le *Śatapatha-brāhmaṇa*, sur le mot *graha*. D'habitude traduit par « libation », le terme *graha* est lié à la racine *GRAH-*, « prendre, saisir » – de même qu'en allemand *begreifen*, « comprendre » (d'où *Begriff*, « concept »), est lié à *greifen*, « saisir ». Et la difficulté ultérieure vient de l'oscillation continuelle, dans ce terme, entre la signification active et passive : *graha* peut être le saisissant et le saisi, ce qui puise et ce qui est puisé. Sur ce point, Eggeling précisait dans une note : « Tout le Brāhmaṇa est un jeu sur le terme *graha*, dans son sens actif et passif de celui qui saisit, qui tient, qui influence ; et de liquide puisé, libation »[16].

La libation est un moyen de saisir (de concevoir) la divinité. Celle-ci est à son tour liée, saisie par elle. Il en va de même pour les noms : ce sont nos libations à la réalité. Ils servent à la saisir : « Le *graha* est vraiment le nom, car tout est saisi par un nom. Pourquoi s'étonner, alors, si le nom est le *graha* ?

12. *Chāndogya-Upaniṣad* [ChU] 5.24.5.
13. ŚB 2.3.1.13.
14. ŚB 2.3.1.17.
15. ŚB 4.6.5.5.
16. J. Eggeling, *The Śatapatha-Brāhmaṇa, According to the Text of the Mādhyandina School*, II, Oxford, Clarendon Press ("Sacred Books of the East" 26), 1885, p. 432, n. 2.

Nous connaissons les noms de beaucoup d'êtres, et n'est-ce pas à travers le nom qu'ils sont saisis par nous ? »[17].

Une équivalence décisive est établie entre Soleil – « cet ardant là-bas » et Mort. La source d'énergie ne peut pas seulement être une cause de mort, c'est la mort même. La relation entre Sūrya et son épouse Saraṇyū montre donc beaucoup d'analogies avec celle qui relie Hadès et Coré : car Sūrya n'était pas, pour les *ṛṣi*, celui qui règne sur les ombres, mais celui qui sillonne le ciel et répand la lumière. Yama, souverain des morts, sera seulement un de ses enfants – une conséquence de son être, qui est déjà en lui-même Mort.

Infatigables dans leurs spéculations, les *ṛṣi* pensaient qu'avec Mort l'on pouvait conclure un pacte. Il fallait un moyen pour aller au-delà de Soleil – c'est-à-dire au-delà de Mort. Comment ? Grâce à l'*agnihotra*. Il fallait jouer sur la relation entre feu et lumière, entre Agni et Sūrya. Ainsi, ils instituèrent un sacrifice cyclique, où Agni et Sūrya alternent dans les offrandes : le feu est offert dans la lumière et la lumière est offerte dans le feu – au début de chaque jour, au début de chaque nuit, perpétuellement. Ils disaient : « Au soir il offre Sūrya dans Agni et au matin il offre Agni dans Sūrya »[18].

Tout, comme toujours, remontait à un épisode des origines. Agni « à peine né tenta de tout brûler ici : ainsi tous cherchaient refuge au loin »[19]. Ceux qui alors existaient le considéraient comme un ennemi. Alors, « puisqu'on ne pouvait pas tolérer cela, [Agni] alla chez l'homme. Il lui proposa un accord : "Laisse-moi entrer en toi ! Puis, après m'avoir reproduit, garde-moi : et, comme tu m'auras reproduit et gardé ici, de même je vais te reproduire et garder dans le monde là-bas" »[20] – il entendait par « le monde là-bas », le monde céleste que l'on atteint *par-delà le Soleil*. L'homme accepta : sur cet accord se fonde l'*agnihotra*, dans cet accord se trouve l'unique possibilité, pour l'homme, d'aller au-delà de Mort : avec Mort pour monture, si on arrive à sauter sur son dos, comme un acrobate de cirque. De même, dans les deux libations quotidiennes de l'*agnihotra*, à l'aube et au coucher, l'homme doit s'appuyer fermement sur Mort : au soir, « il s'appuie fermement sur Mort avec la partie avant de ses pieds » ; alors qu'au matin « il s'appuie fermement sur Mort avec les talons »[21].

L'idée implicite est que Mort est le cycle. Ce qui détruit est la pure succession de jour et nuit. Le nouveau jour signifie la destruction de la nuit. La nouvelle nuit signifie la destruction du jour. Unis, ils signifient la destruction des œuvres accomplies dans le jour et dans la nuit. Comment faire pour se soustraire au cycle ? S'élever au-dessus, le regarder d'en haut, débout sur le dos du ciel : « De même que lorsqu'on se tient debout, on regarde en bas d'en haut les roues qui tournent, ainsi il regarde d'en haut jour et nuit »[22].

---

17. ŚB 4.6.5.3.
18. ŚB 2.3.1.36.
19. ŚB 2.3.3.1.
20. ŚB 2.3.3.2.
21. ŚB 2.3.3.9.
22. ŚB 2.3.3.12.

Mais qui peut nous soulever ? L'*agnihotra*. Alors le Soleil, qui est Mort, nous permettra de nous dresser sur son dos, jusqu'à percevoir ce qui est au-delà du Soleil – et qui n'est plus touché par Mort. Comment faire ?

Pour échapper à Mort il faut appuyer fermement ses pieds sur Mort. Alors le voyage commence. Le Soleil nous soulève et nous emporte. Seulement si l'on appuie ses pieds sur Mort – et seulement si Mort nous aide et nous porte sur son dos, sans nous repousser –, on pourra voir ce monde qui s'ouvre au-delà de Mort.

Le premier nom du Soleil fut Mārtāṇḍa, Œuf Mort. Il était arrivé qu'Aditi, l'Illimitée, avait accouché de sept enfants, qui devinrent ensuite les dieux majeurs, les Āditya. Mais aussitôt sortit de son ventre un être informe, « aussi large que grand »[23] : c'était Mārtāṇḍa, l'Œuf Mort. Les dieux décidèrent de ne pas s'en défaire car – disaient-ils – « ce qui est né après nous ne doit pas être perdu »[24]. Ils se mirent à lui donner une forme. Lorsque l'on pense au soleil comme à l'origine de toute vie, à cette image se mêle le souvenir d'un être informe, « une simple masse de matière corporelle »[25]. La mort ou l'informité, qui poursuit la vie à tout instant, est enfoncée dans son origine. Elle est même le fondement sur lequel repose Vivasvat, le Rayonnant, le Soleil, qui nous éblouit avec sa lumière, qui le cache avant tout lui-même.

Si le Soleil est Mort, que sera la nuit ? Une fois la libation du soir exécutée, le vaste espace des ténèbres est ouvert. Mais ici, une fois de plus, les termes sont inversés. La ténèbre apparaît « riche en lumières », car la cérémonie l'a allumée avec les bûches d'Agni : « O toi, riche en lumières, que je puisse parvenir indemne à ton terme ! »[26] murmure [le sacrifiant], par trois fois. Celle qui est riche en lumières (*citrāvasu*) est sans aucun doute la nuit, puisque, d'une certaine manière, elle repose (*vas-*) après avoir ramassé les lumières (*citra*) : ainsi, on ne voit pas clairement (*citram*) de loin.

« Or, ce fut au moyen de ces paroles que les *ṛṣi* parvinrent indemnes au bout de la nuit ; et avec elles les Rakṣas ne purent les trouver : grâce à elles lui aussi [le sacrifiant] parvient indemne au bout de la nuit ; et grâce à elles les Rakṣas ne purent le trouver. Il murmure ceci en se tenant debout »[27].

Avant la chanson des Gardes Suisses (« Notre vie est un voyage / Dans l'Hiver et la Nuit, / Nous cherchons notre passage / Dans le Ciel où rien ne luit ») que Céline mit comme épigraphe à son *Voyage*, les *ṛṣi* avaient déjà murmuré des mots semblables – et après eux, tout sacrifiant. Une embûche toujours proche, une marche dans les ténèbres : c'est là la tension inscrite dans toute scène liturgique : « Dangereux sont vraiment les chemins entre ciel et terre »[28]. Ce que l'on voit est peu de chose par rapport au filet invisible, où se niche l'Ennemi, où se libèrent les Eaux célestes. Les *ṛṣi* y pénétraient,

23. ŚB 3.1.3.3.
24. ŚB 3.1.3.4.
25. ŚB 3.1.3.3.
26. ŚB 2.3.4.22.
27. ŚB 2.3.4.23.
28. ŚB 2.3.4.37.

incertains et obsédés comme le Bardamu du roman, agrippés à des mots rituels qui leur montraient la route.

Socrate passa son dernier jour – du moment où sa prison fut ouverte jusqu'au coucher – à raconter à ses disciples comment un philosophe meurt facilement. À l'opposé des dieux qui, eux, vivent facilement. Il fit également allusion à un « obstacle ». Il dit : « La fête du dieu a fait obstacle à ma mort »[29]. En respectant le vœu fait à Apollon, la ville d'Athènes interdisait, pendant toute la durée du pèlerinage annuel au sanctuaire apollinien de Délos, que quelqu'un fût tué par la raison d'État. Et l'arrêt de mort de Socrate avait été proféré la veille du départ de la nef pour Délos. Ainsi, dans cet intervalle – ce fut un mois selon Xénophon – Socrate avait composé un hymne à Apollon et des fables dans le style d'Ésope. Tout le monde lui demandait pourquoi. Et Socrate répondit qu'un rêve l'avait exhorté à « composer de la musique ». Rêve récurrent dans sa vie, qu'il avait toujours interprété comme une invitation à pratiquer la philosophie, car « la philosophie est la musique la plus grande »[30]. Mais à présent, dans ce temps suspendu d'avant la mort, Socrate était arrivé à une conclusion différente : peut-être le sens véritable du rêve était-il son sens littéral. Il aurait été « plus sûr »[31] d'obéir au rêve sans lui superposer d'interprétation. Ainsi il avait composé un hymne au dieu dont on célébrait la fête (et, plus loin dans la même journée, il aurait aussi révélé qu'Apollon était *son* dieu). Et de même, – « puisqu'un poète, s'il veut être poète, doit composer des mythes et non pas des raisonnements (*mýthous all'ou lógous*) »[32] – il s'était consacré à ces mythes qu'il avait « sous la main », les fables d'Ésope. Prononcés ce jour-là, et si calmement, ces mots avaient de quoi bouleverser ses disciples – et même les sophistes curieux et malveillants. Socrate, comme tout le monde le savait, avait passé sa vie à élaborer des discours, des raisonnements, des arguments : *lógoi*. Pourquoi devait-il à présent se consacrer aux *mýthoi*, qu'il avait toujours traités avec des sarcasmes ? Socrate ne donna pas de réponse ; au contraire, il passa la journée entière à composer des *lógoi*, ni plus ni moins forts que ceux déjà écoutés par ses disciples au cours des années précédentes, pour répondre à une question de Cébès, son disciple le plus difficile à convaincre : « Comment peux-tu, Socrate, dire qu'il n'est pas légitime de faire violence à soi-même et, d'autre part, que le philosophe ne veut rien d'autre que suivre celui qui meurt ? »[33]. La question était bien formulée. Si le philosophe est tellement désireux de mourir, on ne voit pas pourquoi il condamne le suicide. La réponse de Socrate aurait été une série de *lógoi*, cette fois entremêlés et subtilement tissés de termes et de formules tirées d'un autre ordre du discours : celui des mystères. Et aussitôt il cita un *lógos*, mais au sens de « formule » que l'on prononce *en aporrétois* « dans les

29. Platon, *Phédon* 61a.
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*
32. *Ibid.* 61b.
33. *Ibid.* 61d.

indicibles »[34] (c'était la manière canonique d'indiquer les Mystères). Socrate présenta la formule comme une façon de « mythologiser à propos du voyage là-bas », le meilleur moyen aussi « pour passer le temps jusqu'au coucher su soleil »[35]. Comme si sa pensée, dans ce dernier dialogue, subissait une torsion qui l'exposait à une lumière tranchante, sans que l'on puisse en saisir la source. À présent, tout apparaît transformé.

Voici la formule des Mystères : « Nous les hommes sommes en une sorte de poste de garde (*phrourá*) et ne devons pas nous en libérer ni en sortir »[36]. Haute obscurité, reconnaît aussitôt Socrate. Mais il ajoute : « C'est une manière de bien exprimer le fait que les dieux font attention à nous, et que nous les hommes sommes une possession des dieux »[37]. Définition brutale et pieuse à la fois : celui qui se suicide, par conséquent, s'empare d'une propriété des dieux. L'homme est donc en dette, par son existence, envers les dieux. C'est là le point du plus grand rapprochement, en Occident, avec la doctrine védique des quatre « dettes », *ṛṇa*, qui constituent l'homme. Et d'autant plus marquées apparaissent les différences entre Platon et les ritualistes védiques. Ce qui était pour eux la doctrine explicite et stricte est présenté par Socrate comme une doctrine cachée et extrême, propre à cette composition de mythes à laquelle il veut consacrer ses dernières heures.

Peu après, Socrate aurait recommencé à argumenter comme tant de fois auparavant parmi ses disciples, mais l'aura de mystère de cette formule initiale aurait-elle enveloppé sa « chasse à ce qui est »[38], comme il définissait alors sa philosophie. Une chasse qu'il allait rapprocher le plus possible d'un *katharmós*, terme spécifique pour désigner la métamorphose purificatrice qui s'accomplissait dans les Mystères. Jusqu'au moment où Socrate arrive à affirmer que « la pensée (*phrónesis*) peut être elle aussi un *katharmós* »[39]. Jamais comme dans cette phrase sa doctrine ne s'était superposée à la doctrine, non divulguée et à ne pas divulguer, des Mystères. Et c'était peut-être cela – bien plus que les argumentations, toujours saisissables, sur l'immortalité de l'âme – que Socrate voulait laisser comme un legs à ses disciples.

Mais le rapport entre sa philosophie et le culte – celui des mystères ou le culte commun – recelait quelque autre secret. Pendant des siècles – jusqu'à Nietzsche et à Dumézil – les derniers mots de Socrate ont été commentés : « Criton, nous sommes en dette d'un coq avec Asclépios. Payez la dette, ne l'oubliez pas »[40]. Des mots où l'on revient à *la dette*. Dans leur défi énigmatique (« "Cela sera fait ", dit Criton. "Mais vois si tu as autre chose à dire". La question resta sans réponse »)[41], ces mots ont obscurci ce que fut le dernier *geste* de Socrate – et il n'avait pas moins de poids.

---

34. *Ibid*. 62b.
35. *Ibid*. 61e.
36. *Ibid*. 62b.
37. *Ibid*.
38. *Ibid*. 66c.
39. *Ibid*. 69c.
40. *Ibid*. 118a.
41. *Ibid*. 62b.

Lorsque le fonctionnaire des Onze se présenta avec la ciguë, Socrate lui posa une question, « en le regardant comme d'habitude de bas en haut avec ses yeux de taureau »[42]. Il voulait savoir si de cette boisson il était permis de faire une libation. « On en triture juste ce qu'il faut pour être bue »[43], répondit le fonctionnaire. Il entendait : c'est exactement la mesure qu'il faut pour tuer. Socrate fait un signe d'approbation – il dit qu'il va se limiter à adresser une prière aux dieux « pour que le changement de demeure d'ici à là-bas s'accomplisse correctement »[44].

Inépuisables sont les implications de cette scène. Jusqu'au bout, Socrate veut maintenir la posture sacrificielle, qui imposait, avant de boire, d'offrir aux dieux une partie de la boisson. Coutume bien ancrée, qui allait au-delà des pratiques cultuelles et que l'on observait dans tout symposium. C'était le geste de céder la place devant l'invisible.

En même temps, par son geste, Socrate entendait offrir aux dieux un poison mortel. Tout ce qui sera écrit, au cours des siècles, contre lui, en tant que fossoyeur et démolisseur, est anticipé et rendu vain par ce geste. Pendant que le fonctionnaire, en déclarant que la potion avait été versée dans la mesure exacte qu'il fallait pour tuer, il révélait aussi que la loi de l'État allait à l'encontre de la règle primordiale qui imposait de verser, de détruire une partie de toute boisson, pour la consacrer aux dieux. « *Speísas kaì euxámenos épie* », « après avoir effectué la libation et avoir prié, il but »[45], dit Xénophon, en parlant de Cyrus. Mais l'expression apparaît déjà dans l'*Iliade*[46]. Et toute formule homérique est profondément ancrée dans la vie grecque. Le principe qui est ici sous-entendu : pas de prière sans libation, pas de libation sans prière. C'était l'alliance la plus solide entre geste et parole, dans l'adresse au divin.

Ainsi l'arrêt de mort se révélait-il comme un meurtre. Il ne restait à Socrate que la prière, la parole. Mais la civilisation athénienne tout entière présupposait que parole et libation aillent de pair. L'une exigeait l'autre. Tandis qu'à présent résonnent seulement ces quelques mots décharnés pour se souhaiter à soi-même un tranquille « changement de résidence »[47], *metoíkēsis*, celui qui convient à un philosophe. À qui l'on avait refusé son dernier souhait. Souhait pieux et impie : offrir une libation, partager un poison avec les dieux. Lorsque le fonctionnaire des Onze refusa d'exaucer le souhait de Socrate, qui était aussi le dernier souhait d'un condamné à mort, le lien fut coupé pour les Grecs entre geste et parole. Depuis lors, la parole est seule, repliée sur elle-même, orpheline et souveraine.

---

42. *Ibid*. 117b.
43. *Ibid*.
44. *Ibid*. 117c.
45. Xénophon, *Cyropédie* 7.1.1.
46. Homère, *Iliade* 16.253.
47. Platon, *Phédon* 117c.

Références bibliographiques

H. W. Bodewitz (trad.), *Jaiminīya Brāhmaṇa* I*, 1-65. With a study: Agnihotra and Prāṇāgnihotra*, Leyde, Brill ("Orientalia Rheno-Traiectina" 17), 1973.

J. Eggeling, *The Śatapatha-Brāhmaṇa: According to the Text of the Mādhyandina School*, I-IV, Oxford, Clarendon Press ("The Sacred Books of the East" 12, 26, 41, 43, 44), 1882-1900.

M. Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, F. Alcan, 1926.

E. Simon, *Opfernde Götter*, Berlin, Gebr. Mann, 1953.

POUVOIR DES NOMS DES DIEUX, FORMES POÉTIQUES ET PRATIQUES RITUELLES : L'ORPHISME CLASSIQUE

Claude Calame
École des hautes études en sciences sociales, Paris

« Un corps fait de parole et de rythmes poétiques » : dans l'étude ainsi intitulée, Charles Malamoud cite, pour le commenter, un passage de l'*Aitareya-āraṇyaka* :

> Il [le corps] a une corde (*tanti*), la parole, dont les nœuds sont les noms. Par la parole-corde, par les noms-nœuds, le monde est lié tout entier. Car les noms sont le monde tout entier. Par la parole il nomme toute chose. Des êtres liés de cordes le transportent, lui qui sait ainsi[1].

Il n'est de mon intention ou de mon ambition ici ni de relever les périlleux défis épistémologiques de toute approche comparative, ni même de proposer une voie singulière vers un comparatisme critique. Mais, dans le cadre du triangle comparatif qui fonde toute approche en anthropologie historique d'une culture antique, j'aimerais me limiter à signaler le stimulus que constitue l'indispensable contact avec une autre culture que la culture de prédilection, que la culture-cible ; que cette fréquentation soit directe, par l'expérience de terrain, ou que ce voisinage se fonde sur la perception et la réflexion d'un collègue, lui-même familier du regard transversal ; et ceci sans oublier la part active des concepts qui, au sommet du triangle, entretiennent le stimulus comparatif : *comparatum*, *comparandum* et *comparans* dans la perspective oblique et critique défendue ailleurs, en relation avec la question de la traduction transculturelle, en synchronie et en diachronie[2].

---

1. *Aitareya-āraṇyaka* II, 1, 6, commenté par Charles Malamoud, « Un corps fait de parole et de rythmes poétiques », dans *La danse des pierres. Études sur la scène sacrificielle dans l'Inde ancienne*, Paris, Seuil, 2005, p. 15-32 (p. 25-27).

2. Fondement du comparatisme, la traduction transculturelle peut être envisagée dans la perspective critique proposée dans mon étude intitulée « Interprétation et traduction des cultures. Les catégories de la pensée et du discours anthropologique », *L'Homme* 163 (2002), p. 51-78 (p. 67-77) ; voir également C. Calame, « L'histoire comparée des religions et la construction d'objets différenciés : entre polythéisme gréco-romain et protestantisme allemand », dans M. Burger – C. Calame (dir.), *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, Paris/Milan, Edidit – Arché, 2006, p. 229-232.

Dans la culture de l'Inde plus ancienne donc, un corps qui, dans sa chair, est corde-parole et le monde dont les nœuds sont les noms. En Grèce classique, les noms qui, dans leur substance à la fois phonique et sémantique, renvoient aux choses tout en les identifiant. C'est le cas en particulier pour les êtres divins par une dénomination dynamique ; en régime polythéiste, non seulement elle identifie et définit mais, dans la profération même, elle actualise, provoquant la présence du dieu, sinon son épiphanie. Ceci en comparaison à la fois analogique et différentielle très superficielle, à titre d'incitation anthropologique.

En guise de prélude à cette réflexion sur le pouvoir rituel des noms des divinités dans l'orphisme classique, on évoquera le fameux passage du livre sur l'Égypte qu'Hérodote consacre à l'origine des dieux grecs. L'auteur de l'*Enquête* rapporte que, premiers occupants de Dodone, les Pélasges sacrifiaient et adressaient des prières aux dieux de manière anonyme ; ils ne créèrent à leur intention « ni surnom, ni nom » (*epōnumíēn oud'oúnoma*). Mais ils les dénommaient de manière collective *theoí* parce que ces dieux avaient « disposé » (*théntes*) en bon ordre (*kósmōi*) toutes choses ; par leurs attributions (*nomaí*) les dieux tenaient en main l'organisation de ce cosmos. Ce n'est que beaucoup plus tard que ces immigrants des origines auraient été informés des noms singuliers des dieux ; après la réponse positive de l'oracle, ils auraient repris aux Égyptiens des noms qui, paradoxalement, sonnent immédiatement grec[3].

De l'étrange *lógos* rapporté par Hérodote, on tirera quatre constats :

– d'emblée la dénomination (collective) des dieux est fondée sur un jeu étymologisant ; dans le passage de la morphologie phonétique à la sémantique, ce jeu sur le signifiant définit l'une des qualités essentielles de la divinité concernée ;

– d'emblée également, la place assignée à chaque divinité au sein du panthéon et dans le cosmos est pensée en termes très duméziliens de répartition fonctionnelle et de modes d'action ;

– par ailleurs, dans la suite du livre consacré à l'Égypte, Hérodote adopte lui-même quant à la dénomination des dieux égyptiens une attitude pour le moins ambiguë, tantôt nommant le dieu directement par son nom égyptien (Osiris, Isis, etc.), tantôt donnant une traduction explicite (Apollon = Horus, Osiris = Dionysos, Artémis = Boubastis), tantôt ne donnant que l'équivalent grec (Déméter pour Isis ou Dionysos pour Osiris), parfois encore ne fournissant aucun équivalent égyptien (pour Typhon ou Létô par exemple)[4] ;

3. Hérodote 2, 52, 1-3 : sur l'origine ethnique des Pélasges et le rôle que leur attribue Hérodote, on verra en particulier Ch. Sourvinou-Inwood, « Herodotus (and others) on Pelasgians: Some Perceptions of Ethnicity », dans P. Derow – R. Parker (dir.), *Herodotus and his World. Essays from a Conference in Memory of George Forrest*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 103-144.

4. On pourra se référer à ce propos en particulier aux passages de 2, 144, 2-145, 1 (cf. aussi 2, 42, 1-3) et de 2, 156, 4-5. Ce manque de systématicité est bien étudié par Th. Harrison, *Divinity and History. The Religion of Herodotus*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 251-264.

– enfin, dès le temps des origines, la nomination des dieux est attachée en Grèce classique à la pratique rituelle et en particulier à la prière[5].

Est-ce à dire que chez Hérodote le terme *ónoma* renverrait non pas à la désignation verbale des dieux, mais à leurs caractères propres et à leurs cultes ? non pas au signifiant, mais au signifié de théonymes repris aux Égyptiens, pour parler en termes saussuriens ? Ou cela signifie-t-il que « dénommer » un dieu équivaudrait à se référer à la fois à son nom et à sa personnalité, dans la perspective linguistique adoptée également dans le *Cratyle* de Platon ? Par jeu étymologisant interposé le nom désignerait l'essence de la chose[6].

En fait dénommer un dieu pour Hérodote c'est autant lui attribuer une définition et une fonction, sinon un mode d'action, qu'appeler sa présence et son intervention dans ce monde ; c'est en quelque sorte créer et évoquer le dieu à chaque occurrence de son nom, qu'il soit égyptien ou grec[7].

Or, dans le régime polythéiste de la Grèce classique, le pouvoir évocateur du théonyme est renforcé par l'abondance des épiclèses. Ces qualifications invocatoires ont une double fonction cultuelle : tout en précisant la qualité particulière pour laquelle on invoque l'intervention divine, l'énoncé même de l'épiclèse suscite, par le pouvoir de la parole proférée sous forme poétique, la présence de la divinité. L'incipit de chaque *Hymne homérique* porte le témoignage d'une procédure qui relève en propre de l'hymne de culte : par son caractère incantatoire, l'accumulation des qualifications en parataxe et en asyndète autour du nom du dieu évoqué suppose un travail poétique et pragmatique sur la substance phonique ; elle suscite ainsi l'attention de la divinité pour provoquer son épiphanie[8]. Partagée entre épiclèses de culte et qualifications poétiques selon une distinction déjà opérée par Pausanias, la dénomination plurielle de la divinité dans la profération poétique offre un remarquable pouvoir rituel et religieux[9]. De plus, par leur pouvoir d'identifi-

---

5. Voir aussi 2, 49, 1-50, 2 à propos de l'introduction de la figure de Dionysos par l'intermédiaire de Mélampous et de Cadmos le Phénicien.

6. C'est là l'hypothèse défendue par Walter Burkert qui donne de nombreuses références quant aux différentes propositions avancées par ses prédécesseurs sur le sens assumé par *ónoma* chez Hérodote ; cf. W. Burkert, « Herodot über die Namen der Götter: Polytheismus als historisches Problem », *Museum Helveticum* 42 (1985), p. 125-129 ; voir également Ph. Borgeaud, *Aux origines de l'histoire des religions*, Paris, Seuil, 2004, p. 53-55.

7. Cf. C. Calame, « Hérodote, précurseur du comparatisme en histoire des religions ? Retour sur la dénomination et l'identification des dieux en régime polythéiste », dans F. Prescendi – Y. Volokhine (dir.), *Dans le laboratoire de l'historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, Genève, Labor & Fides, 2011, p. 269-273.

8. Sur la pragmatique des *Hymnes homériques*, cf. C. Calame, « Variations énonciatives, relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les *Hymnes homériques* », dans *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 53-64.

9. Pausanias 7, 21, 7 commenté par V. Pirenne-Delforge, *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque* (*Kernos Suppl.* 20), Liège, CIERGA, 2008, p. 263-271. Sur le rôle joué par les épiclèses dans la définition d'une divinité en régime polythéiste grec, on se référera à la bonne étude de P. Brulé, « Le langage des épiclèses dans le polythéisme hellénique », *Kernos* 11 (1998), p. 13-34 ; voir aussi les différentes contributions publiées par N. Belayche – G. Freyburger

cation et de qualification, par leur capacité de conférer aux dieux de nouvelles attributions, les dénominations divines et les épiclèses peuvent contribuer à la redéfinition de la figure d'une divinité et à la reconfiguration du panthéon d'une cité ; ceci pour répondre à de nouvelles circonstances historiques et aux exigences de la politique religieuse correspondante. Une telle reconfiguration dans la dénomination pragmatique est aussi un instrument précieux pour qui entend se démarquer de la théologie civique traditionnelle en fondant et en propageant un mouvement religieux marginal : non pas une « secte », mais un mouvement initiatique, pour rester proche de la désignation d'Orphée, déjà par Aristophane, en tant que héros fondateur des *teletaí*[10]. La reformulation théonymique est alors beaucoup plus radicale.

Ainsi le pouvoir de nomination des dieux offre-t-il une capacité de reconfiguration d'un système polythéiste. Cette capacité est à l'œuvre en particulier dans le développement de l'orphisme, pris en dérision à Athènes autant par Platon que par Euripide lui-même. Datant de la fin du IV^e^ siècle avant l'ère chrétienne, le *Papyrus de Derveni* vient de nous apporter le témoignage d'une telle recomposition polythéiste[11]. Aussi bien le poème cosmothéogonique classique, en diction homérique, expliqué dans ce document érudit que son commentaire en prose illustrent l'importance des procédures de dénomination-profération ; c'est en particulier le cas pour l'introduction d'une cohérence nouvelle dans un processus cosmo-théogonique et dans un panthéon reformulés par l'intention de l'écart et de la différence.

Depuis les premières lectures d'un rouleau de papyrus très fragmentaire, la tendance a été régulièrement de réintroduire dans le processus cosmothéogonique chanté par un poème rhapsodique explicitement attribué à Orphée une cohérence qu'il n'a sans doute pas. Le modèle de cette logique normée a été naturellement tiré des premières phases du développement généalogique proposé par la *Théogonie* d'Hésiode. Avec Homère, le poète béotien n'est-il pas donné par Hérodote – ainsi que nous venons de le voir – comme le premier « théologien » des Grecs ? À partir de la reconstruction, en grec homérique d'Oxford, du texte théogonique orphique par Martin L. West[12], on a donc tenté de lire et de restituer à travers les lemmes en hexamètres dactyliques

– Y. Lehmann – F. Prost – L. Pernot (dir.), *Nommer les dieux. Théonymes, hiéronymes et épiclèses*, Turnout, Brepols, 2005, ainsi que N. Belayche, « Quel regard sur les paganismes de l'époque impériale ? », *Anabases* 23 (2006), p. 11-26 (sur les adresses acclamatoires).

10. Aristophane, *Grenouilles* 1030-1036 = *Orphica* 547 I T Bernabé ; cf. C. Calame, « The Authority of Orpheus, Poet and Bard: Between Oral Tradition and Written Practice », dans Ph. Mitsis – Ch. Tsagalis (dir.), *Allusion, Authority, and Truth. Critical Perspectives and Rhetorical Praxis*, Berlin, De Gruyter, 2010, p. 14-17.

11. Enfin l'objet d'une édition officielle, le texte fragmentaire du *Papyrus de Derveni* est désormais présenté par T. Kouremenos – G. M. Parássoglou – K. Tsantsanoglou, *The Derveni Papyrus*, Florence, Olschki, 2006, qui traitent des circonstances de sa découverte (1-4), de la question de la date du poème et du commentaire qu'il nous a offert (8-9 et 25-28), et du vain problème de son auteur (28-45 et 58-59). L'importance du texte de Derveni pour la procédure de dénomination substantielle des dieux a été d'emblée signalée par W. Burkert, « Herodot » p. 128-129.

12. M. L. West, *The Orphic Poems*, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 114-115 (*exempli gratia* !) et 84-93.

et en diction épique cités et expliqués par le commentateur de Derveni la logique de succession généalogique offerte par Hésiode : Ouranos, époux de Gaia, serait castré par son fils Cronos qui prendrait sa place avant que son petit-fils Zeus ne soit sauvé par sa mère Rhéia et ne règne définitivement sur l'Olympe.

Or dans ce que nous percevons du poème théogonique commenté dans le *Papyrus de Derveni*, sont présentées deux entités primordiales : Nuit et probablement Éther ; puis on saisit deux processus de succession généalogique. D'une part Nuit engendre Ouranos qui est castré (sans doute par un autre dieu que par Cronos qui ne descend qu'indirectement d'Ouranos). Le pénis du dieu qui « le tout premier régna » est décrit, sans doute dans le poème lui-même, à la fois comme vénérable et comme *pudendum* (selon le double sens de *aidoîon*). Probablement assimilé à Hélios et au souverain Prôtogonos, ce pénis solaire jaillit dans l'éther, dans un mouvement qui pourrait être éjaculatoire, avant d'être « bu » et absorbé par Zeus ; de lui seul procèdent alors « les immortels et les bienheureux, dieux et déesses, les fleuves et les sources aimables, et tout ce qui était alors advenu ». D'autre part, Zeus succède à Cronos qui est lui-même le fils d'Hélios et de Gé (à moins que l'expression du commentateur « être engendré de Soleil par Terre » renvoie non pas à une relation généalogique, mais à l'interprétation du commentateur en termes physiques : « advenir par la force du soleil pour la terre »)[13]. Entre le premier et le second processus lisibles à travers lemmes et commentaire la relation est sans doute établie par la figure d'Hélios, qui est à la fois le pénis d'Ouranos et le père de Cronos.

On assisterait ainsi, dans le récit généalogique de succession orphique commenté dans le *Papyrus de Derveni*, à deux des processus qui sont les caractéristiques de la « subversion » opérée par la « pensée orphique » sur le plan théologique : la superposition des générations et l'assimilation entre elles des figures divines[14]. Avant d'y revenir, rappelons simplement pour l'instant que, qualifié de « premier-né », le vénérable pénis d'Ouranos assume, dans ce récit rhapsodique attribué à Orphée, une fonction primordiale ; elle est analogue à celle de la figure de Prôtogonos ou Phanès et à celle de l'œuf à la pâle clarté dont jaillit l'éclatant Éros dans les versions plus tardives de

---

13. *P. Derv.* col. XIV, 6 (= *Orphica* 10.2 F Bernabé), XIII, 4 (= *Orphica* 8 F Bernabé), XVI, 3-6 (= *Orphica* 12 F Bernabé) ; pour la succession Cronos – Zeus, voir col. XV, 6 (= *Orphica* 10.3 F Bernabé). Cf. col. XIV, 2-3 sur Cronos fils de Soleil et de Terre, avec le commentaire de G. Betegh, *The Derveni Papyrus: Theology, Cosmology and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 122-124, 159 et 169-172 (qui estime sans doute à tort que, dans le poème orphique, Ouranos était châtré par Cronos) ; l'interprétation de l'expression *ek toû Hēlíou genésthai* (XIV, 3 : « Il affirme que Cronos fut engendré de Soleil par Gé ») entretient chez F. Jourdan, *Le Papyrus de Derveni*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 14 et 66 un flou entre traduction et commentaire (comparer aussi 16 et 72) ; quant au rôle de Soleil en contraste avec celui de Nuit, voir encore col. X, 11-13 (cf. *Orphica* 6 F Bernabé) ; voir également A. Bernabé, « La théogonie orphique du papyrus de Derveni », *Kernos* 15 (2002), p. 105-111.

14. L'exemple en est donné par les *Hymnes orphiques* : voir les références bibliographiques données *infra* n. 26.

la cosmo-théogonie orphique[15]. Par ailleurs, apparemment à l'écart de tout lien de filiation entre Ouranos et Cronos et tout en déplaçant de Cronos sur le dieu-roi l'acte de consommation de la chair humaine crue, l'absorption par Zeus de ce *pudendum* renvoie, de même que dans ces versions successives, à la recréation de l'univers désormais contenu dans ce dieu unique. Ce n'est donc pas un hasard si le texte rhapsodique cité par le commentateur de Derveni intégrait le vers « Zeus est la tête, Zeus est le milieu, de Zeus toutes choses ont été faites ». Appartenant aussi à la version transmise par le Péripatéticien Eudème, ce vers est paraphrasé par Platon dans les *Lois* et le scholiaste à ce passage l'attribue un *orphikòs lógos*[16].

Quelle que soit son insaisissable identité, l'auteur du commentaire du poème rhapsodique orphique cité dans le *Papyrus de Derveni* déclare « énigmatiques » les vers qu'il attribue de manière répétée à Orphée[17] ; et c'est dans cette mesure que « ce que laisse entendre (*ainízetai*) Orphée » requiert la lecture proposée par l'interprète. D'Anaxagore à Leucippe en passant par Diogène d'Apollonie ou par Euthyphron ce sont en général les successeurs des physiciens ioniens qui ont été proposés en tant que sources d'inspiration possibles de l'interprète de Derveni tant il est vrai que son interprétation est marquée par un atomisme diffus, doublé du recours à une conception cosmologique évoquant celle d'Empédocle. Dans un curieux mélange de matérialisme et de théologie, les processus de création et de recréation du cosmos sont en général référés par le savant commentateur à des processus de séparation et d'agrégation de particules physiques ; ces atomes semblent animés par des forces d'ordre divin telles Harmonie, Péithô, Aphrodite et naturellement Zeus[18].

Or, en plus de jeux de mots sur le vénérable-pénis (*aidoîon*) ou sur le jaillissement-éjaculation (*thórnēi*), le commentateur recourt en tout cas à deux reprises aux procédures de la dénomination pour éclairer la fonction d'une puissance divine particulière. Dans les deux cas, il se fonde autant sur la parétymologie par homophonie que sur le jeu sémantique référentiel et substantiel.

---

15. On lira à ce propos l'étude exhaustive de L. Brisson, « Sky, Sex and Sun. The Meanings of *Aidoîos/Aidoîon* in the Derveni Papyrus », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 144 (2003), p. 19-29.

16. *P. Derv.* col. XVII, 12 (cf. aussi XIX, 10 = *Orphica* 14, 2 et 4 F Bernabé) ; cf. Platon, *Lois* 715e = *Orphica* 31 III F Bernabé et scholie à Platon, *Lois* 715e (p. 317 Greene) = *Orphica* 31 IV F Bernabé.

17. Les vaines tentatives des philologues contemporains pour donner une identité au rédacteur du commentaire sont énumérées par G. Betegh, *The Derveni Papyrus*, p. 64-65 et 373-380 ; elles sont glosées avec pertinence par T. Kouremenos – G. M. Parássoglou – K. Tsantsanoglou, *The Derveni Papyrus*, p. 58-59.

18. Pour ces processus physico-divins, cf. C. Calame, « Figures of Sexuality and Initiatory Transition in the Derveni Theogony and its Commentary », dans A. Laks – G. W. Most (dir.), *Studies on the Derveni Papyrus*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 72-74 et C. Calame, « The Authority of Orpheus », p. 29-31, ainsi que G. Betegh, *The Derveni Papyrus*, p. 190-193 et 225-230 ; à propos des procédures d'interprétation fondées sur le déchiffrement de l'*aínigma*, voir les références que j'ai données dans C. Calame, « The Authority of Orpheus », p. 25-29.

Tout d'abord, à propos de l'engendrement de Cronos par Gé par l'effet d'Hélios, le nom du dieu est rapproché, par le commentateur du poème orphique, du verbe *kroúesthai*, « être heurté ». Ainsi, dans l'explication en termes de physique donnée par l'interprète, le nom de Cronos renverrait (par le biais de son engendrement par Soleil et Terre) au fait que, grâce à la force du soleil, les éléments sont frappés les uns contre les autres dans une sorte de bombardement de particules. Cette collision de particules renverrait elle-même à la « grande action » commise par Cronos à l'égard d'Ouranos, le fils de Nuit : non pas la castration du père par le fils (puisque Cronos est né par Terre du membre d'Ouranos assimilé à Soleil), mais la déposition du tout premier souverain[19]. Mais ce n'est pas tout, puisque le rédacteur du commentaire rapproche la deuxième partie du nom de Cronos de *noûs*, « l'intellect » (« the mind » traduit-on en général en anglais). Cronos devient alors, étymologiquement, l'intellect qui frappe les particules les unes contre les autres, dans une action cosmogonique qui combine processus divin et processus physique ; et ceci par un acte de dénomination (*onomásas*) que le commentateur de Derveni attribue à l'auteur du poème cosmo-théogonique. Par l'acte de dénomination doublement étymologisant et « substantialisant », la référence est à nouveau, désormais de manière tout à fait explicite, au fait que Cronos a enlevé le pouvoir royal à Ouranos[20]. Prononcé, le nom du dieu (*Kro-nos*) décline à nouveau sa qualité et sa fonction (cosmogoniques).

Par ailleurs, après l'établissement de la souveraineté toute-puissante de Zeus, après l'exercice de sa *phrónēsis* incarnée dans la figure de Moîra, le poème cosmo-théogonique orphique devait reprendre l'idée du jaillissement. Dans son étrangeté morphologique et dans sa probable ambivalence sémantique l'expression poétique *thórnēi* reprend certainement l'événement cosmogonique du jaillissement dans l'éther du pénis « premier-né ». Qu'il s'agisse d'une forme verbale ou d'un substantif, que *thórnēi* soit à mettre en relation avec le verbe *thórnusthai* (qui signifie « jaillir », mais aussi sans doute « éjaculer » et plus tardivement « saillir ») ou qu'il faille corriger l'expression glosée par le commentateur en *thórēi* (le « sperme »), l'action correspondante est reprise par la forme verbale *ethórnuto* dans le commentaire lui-même. Cette action est en correspondance avec l'acte créateur primordial que représente le jaillissement dans l'éther du vénérable pénis d'Ouranos assimilé à Hélios, et ce nouveau mouvement éjaculatoire signifie l'acte de recréation de l'univers par la puissance génératrice de Zeus. Le commentateur réfère ce jaillissement éjaculatoire à un double processus : processus physique dans un premier temps par allusion au mouvement d'agrégation des particules (*mikrà memerisména*) dans l'air ; processus théologique ensuite dans la mesure où Zeus est donné comme équivalent d'Aphrodite et de ses assistantes Péithô et Harmonia. L'équation est fondée sur la nomination : c'est en raison de l'équivalence sémantique posée entre les verbes *thórnusthai* (« éjaculer ») et

19. *P. Derv.* col. XIV, 1-6 (cf. fr. 10 F Bernabé) ; cf. *supra* n. 13.

20. *P. Derv.* col. XIV, 7-19 ; cf. T. Kouremenos – G. M. Parássoglou – K. Tsantsanoglou, *The Derveni Papyrus*, p. 203-204.

aphrodisiázein (« faire l'amour ») qu'Aphrodite Ourania, Zeus, Persuasion et Harmonie représentent le nom (unique : *ónoma*) du même dieu[21]. De même que chez Hérodote, ici encore le terme *ónoma* est d'ordre substantiel ; dans la perspective orphique d'assimilation les unes aux autres des figures divines, *ónoma* renvoie au signifié/référent (unique) assumé par différentes divinités aux dénominations (/signifiants) différentes[22].

Le commentateur s'emploie ensuite à justifier la dénomination substantielle de Zeus par chacun des noms des divinités qui sont assimilées au dieu par l'intermédiaire de l'éjaculation cosmologique : Aphrodite parce que son nom doit être référé au verbe *aphrodisiázein* (« jouir des grâces d'Aphrodite ») qui renvoie à l'union sexuelle d'un homme et d'une femme et par conséquent au mélange actuel de tous les éléments existants ; Péithô en raison de l'équivalence sémantique entre *peíthein* (« persuader ») et *eíkein* (« céder », « se laisser convaincre ») qui référerait au fait que les êtres existants cèdent les uns aux autres ; Harmonie par référence à l'ajustement (*sunḗ]rmose*) des particules composant chacun des existants. Quant au processus lui-même, il n'a reçu le nom de « advenir » (*genésthai*) qu'au moment de cette opération de distinction des êtres[23] : la vraie création est bien celle opérée par Zeus, le dieu unique, pour le plus grand bien du groupe initiatique.

Une telle logique de création des choses par l'attribution d'un nom de divinité en rapport étymologisant avec l'acte de création ou la chose dénommés est ensuite étendue à un bon nombre de divinités féminines du panthéon traditionnel. Ainsi, dans le poème orphique, Gé, Méter, Rhéa et Héra seraient présentées comme une seule et même divinité. L'explication étiologique donnée par le commentateur se fonde sur la dénomination (multiple !) : *Gḗ* fut appelée telle (*eklḗthē*), par « l'usage » (*nómōi*), c'est-à-dire parce que, par partage, elle est Terre ; *Mḗtēr* parce que d'elle advient toute chose ; *Rhéa* sans doute (le papyrus devient ici fragmentaire) en ce que d'elle tous les êtres vivants « découlent » aisément (avec un probable double jeu de mot sur *rheîn,*

21. *P. Derv.* col. XXI, 1-7 (cf. fr. 15 F Bernabé), cf. *P. Derv.* col. XIII, 4 et XIV, 1 (= fr. 8 et 9 F Bernabé) ; pour la forme et le sens de l'expression *thórnēi*, voir le commentaire circonstancié de T. Kouremenos – G. M. Parássoglou – K. Tsantsanoglou, *The Derveni Papyrus*, p. 243-251, ainsi que C. Calame, « Figures of Sexuality », 1997, p. 70 n. 7 ; par référence à *thorós*, le « sperme ». cf. notamment Hérodote 2, 93, 1 et Hippocrate, *Maladie sacrée* 2, 2, 51 ; pour *thorḗ* avec la même signification de liquide séminal (synonyme de *gonḗ*), cf. Hérodote 3, 101, 2. Sur Aphrodite Ourania, cf. V. Pirenne-Delforge, « Des épiclèses exclusives dans la Grèce polythéiste ? L'exemple d'Ourania », dans N. Belayche *et al.* (dir.), *Nommer les dieux*, p. 271-290.

22. Le phénomène avait déjà été entrevu par W. Burkert, « Herodot », p. 128-129, par référence à Aristote, *Physique* 187b 2 (cf. Anaxagore fr. 59 A 52 Diels-Kranz).

23. *P. Derv.* col. XXI, 8-15 ; cf. T. Kouremenos – G. M. Parássoglou – K. Tsantsanoglou, *The Derveni Papyrus,* p. 246-253, ainsi que G. Betegh, *The Derveni Papyrus*, p. 255-257 sur la traduction herméneutique de ces verbes en processus d'ordre physique. La double étymologie possible du nom de Rhéa est bien explicitée par F. Jourdan, *Le Papyrus de Derveni*, p. 93 ; voir l'expression homérique formulaire *theoì rheîa zṓontes* (Homère, *Iliade* 6, 138, etc.) ainsi que Platon, *Cratyle* 402b (Rhéa associé à *rheîn*).

« couler » et sur *rheîa*, « facilement ») ; quant à Héra, sa dénomination est la victime de l'état lacunaire du papyrus[24].

Le rédacteur de Derveni assortit son commentaire d'une série de remarques portant sur le signifiant de ces dénominations, mais en relation constante avec leur signifié ; il atteste par là la fonction identificatrice des *onómata* des divinités du panthéon. Ainsi non seulement *Gê* et *Gaîa* apparaissent comme des variations dialectales sur le nom de Terre, mais *Dēmḗtēr* réunirait en un seul nom (*hèn ónoma*) Gé et Méter[25]. La procédure de dénomination (*ōnomásthē*) identificatrice des dieux est donc adaptée à la manière orphique d'assimiler entre elles les différentes divinités du panthéon traditionnel par l'effacement des différences de génération et par la superposition des fonctions en définitive réunies dans l'unicité de Zeus.

Par l'effet d'accumulation et de coïncidence, cette procédure de dénomination-profération cumulative n'est pas sans rappeler l'addition d'épiclèses et de qualifications qui souvent se substitue dans les *Hymnes orphiques* à la partie narrative et descriptive qui forme le développement central des *Hymnes homériques*. Soulignée par une série de jeux sur la matière phonique, la succession des épithètes tire sa force énonciative d'une énumération en asyndète qui caractérise volontiers la partie d'invocation des hymnes de culte. Par différentes formes d'euphonie, ce flux verbal épithétique vient en quelque sorte doubler la fumigation rituelle dont la récitation du poème hymnique était accompagnée : double offrande à la divinité qui est fréquemment appelée et dénommée au début de l'hymne par le récitant dans un acte de parole d'ordre performatif (*klēízō*, *kaléō* ou *kiklḗskō* pour un bon tiers des *Hymnes orphiques*)[26]. Dans ce contexte de spécificité hymnique et même si les *Hymnes orphiques* sont beaucoup plus récents que le poème commenté dans le *Papyrus de Derveni,* il n'y a pas de surprise à l'affirmation complémentaire du commentateur de Derveni à propos du nom parlant de Déméter : dans les vers dactyliques des « hymnes » on trouverait la formulation « Déméter, Rhéa, Gé, Méter, Hestia, Déiô ». Et de fait, cette dénomination cumulative

---

24. *P. Derv.* col. XXII, 7-15 ; cf. T. Kouremenos – G. M. Parássoglou – K. Tsantsanoglou, *The Derveni Papyrus*, p. 253-256 ainsi que, plus rapidement, G. Betegh, *The Derveni Papyrus*, p. 189-193.

25. L'explication de la morphologie du nom de Déméter par référence à la Terre et à la Mère est classique : cf. Diodore de Sicile 1, 12, 4 et 3, 62, 7.

26. Les jeux morphologiques et sémantiques sur les épithètes divines en asyndète sont analysés par J. Rudhardt, *Opera inedita. Essai sur la religion grecque. Recherches sur les Hymnes orphiques* (*Kernos*, *Suppl.* 19), Liège, CIERGA, 2008, p. 194-207, tandis que A. F. Morand, dans son excellente monographie consacrée aux hymnes orphiques (*Études sur les* Hymnes orphiques, Leyde/Boston/Cologne, Brill, 2001, p. 61-83), est sensible à la force incantatoire et par conséquent à la dimension pragmatique des jeux phoniques et étymologisants dont ces accumulations épithétiques sont l'objet (tableau des formes d'invocation à la divinité : 309-310) ; voir aussi à ce propos la bonne étude de M. Hopman-Govers, « Le jeu des épithètes dans les *Hymnes orphiques* », *Kernos* 14 (2001), p. 35-49.

à caractère invocatoire semble être mentionnée par Philodème, dans le *De pietate*, pour être attribuée aux hymnes placés sous le nom d'Orphée[27].

Selon le commentateur de Derveni, celui qui a opéré la dénomination c'est précisément le poète, soit Orphée lui-même : (Orphée) *ō]nómasen* ; et il l'a fait – ajoute le rédacteur de Derveni – « de la manière la plus belle qu'il le pouvait »[28]. Tout dépend donc du pouvoir créateur du poète. En réalité c'est l'aède-rhapsode, adepte de l'orphisme, qui à chaque récitation du poème théogonique réactualise et accomplit le processus cosmogonique orphique par la profération poétique des noms de dieux ; dans cet acte discursif sans doute rituel et réitéré le rhapsode *orpheoteléstēs* renverse l'ordre consacré par les panthéons acceptés. La performance poétique donne aux noms substantiels des dieux toute leur force pragmatique ; dans la perspective orphique de réduction à l'unité de la multiplicité des dieux animant le régime polythéiste traditionnel, elle leur confère leur pouvoir d'écart « subversif ». La dénomination orphique des dieux et leur assimilation dans la profération s'inscrit dans le processus initiatique que représentent non seulement le déroulement narratif et poétique de la théo-cosmogonie, mais aussi celui du déchiffrement proposé par le commentateur[29].

Quant à la conclusion de ce bref parcours d'histoire de la religion grecque en étymologie étiologique et en force instituante de la profération théonymique rituelle, elle nous est offerte par deux témoignages qui se situent à peu près à chacune des extrémités de l'arc temporel dessiné par le développement des panthéons grecs classiques. D'un côté, un bref fragment de Démocrite qui indique que les noms des dieux sont à considérer comme des « statues douées de voix » (*agálmata phōnḗenta*) ; le terme *ágalma* implique à la fois la qualité d'offrande de l'image divine et la présence de l'éclat du dieu en elle. De l'autre, l'affirmation éthérée de Porphyre qui avertit dans le *De abstinentia* qu'à la divinité suprême il convient de ne rien offrir de sensible, ni par la fumée des sacrifices, ni par la dénomination (*mḗte onomázontes*)[30]. Substantiels

---

27. *P. Derv.* col. XXII, 11-14 ; le commentateur rapproche encore le nom de Déiô du verbe « déchirer » (*edēiṓthē*) par allusion à la perte de la virginité ; cf. G. Betegh, *The Derveni Papyrus*, p. 190 qui rappelle que Philodème, dans le traité *De la piété* (p. 63 + 23 Gomperz = *P. Herc.* 1428, fr. 3, 14-18), cite Philochore *FGrHist*. 328 F 185 pour attribuer aux *Hymnes* d'Orphée une assimilation entre Gé, Déméter et Hestia ; cf. le commentaire de Obbink, 1994 ; autres références chez T. Kouremenos – G. M. Parássoglou – K. Tsantsanoglou, *The Derveni Papyrus*, p. 254-255, qui énumèrent les difficultés qu'ont rencontrées les philologues à insérer cette expression nominatoire en asyndète dans le schéma de l'hexamètre dactylique.

28. *P. Derv.* col. XXII, 1. Le jeu étymologisant sur les anthroponymes est inscrit dans la tradition poétique grecque qui les interprète souvent en termes narratifs : cf. C. Calame, *Le Récit en Grèce ancienne. Représentations et énonciations de poètes*, Paris, Belin, 2000², p. 239-253.

29. Sur ce double itinéraire initiatique par le discours poétique et par le discours savant en prose, voir C. Calame, « Figures of Sexuality », 1997, p. 74-77 et C. Calame, « The Authority of Orpheus », p. 31-35.

30. Démocrite fr. 68 B 142 Diels-Kranz (cf. aussi fr. 68 B 26, 8 Diels-Kranz) ; Porphyre, *De abstinentia* 2, 34, 2 pour une affirmation qui est référée à un *anḕr sophós* correspondant probablement à Apollonius de Tyane (cf. Eusèbe, *Praeparatio Evangelica* 4. 10, 7, qui attribue au thaumaturge un conseil analogue). Quant au nom comme hommage à la divinité, on se référera

et matériels, les « noms » des dieux sont, dans leur profération même, des offrandes. En tant que tels, ils sont adaptés aux modifications que subit, dans le cours de l'histoire des cités, toute logique polythéiste. Par le moyen de l'énonciation et de la profération (rituelle) des identités dénommées des dieux sont restitués, dans leur histoire et dans une logique qui leur est propre, les moments précaires d'apparente systématicité à l'intérieur d'un ensemble polythéiste pluriel et soumis aux aléas de la conjoncture politique et culturelle.

Références bibliographiques

D. Aubriot, « L'invocation au(x) dieu(x) dans la prière grecque : contrainte, persuasion, théologie ? », dans N. Belayche *et al.* (dir.), *Nommer les dieux*, 2005, p. 473-490.

N. Belayche – G. Freyburger – Y. Lehmann – F. Prost – L. Pernot (dir.), *Nommer les dieux. Théonymes, hiéronymes et épiclèses*, Turnout, Brepols, 2005.

N. Belayche, « Quel regard sur les paganismes de l'époque impériale ? », *Anabases* 23 (2006), p. 11-26.

A. Bernabé, « La théogonie orphique du papyrus de Derveni », *Kernos* 15 (2002), p. 91-129.

G. Betegh, *The Derveni Papyrus: Theology, Cosmology and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Ph. Borgeaud, *Aux origines de l'histoire des religions*, Paris, Seuil, 2004.

L. Brisson, « Sky, Sex and Sun. The Meanings of *Aidoîos/Aidoîon* in the Derveni Papyrus », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 144 (2003), p. 19-29.

P. Brulé, « Le langage des épiclèses dans le polythéisme hellénique », *Kernos* 11 (1998), p. 13-34, repris dans *La Grèce d'à côté. Religion et imaginaire en miroir en Grèce antique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 313-332.

W. Burkert, « Herodot über die Namen der Götter: Polytheismus als historisches Problem », *Museum Helveticum* 42 (1985), p. 121-132.

C. Calame, « Figures of Sexuality and Initiatory Transition in the Derveni Theogony and its Commentary », dans A. Laks – G. W. Most (dir.), *Studies on the Derveni Papyrus*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 65-80.

C. Calame, *Le Récit en Grèce ancienne. Représentations et énonciations de poètes*, Paris, Belin, 2000[2] (1986[1]).

C. Calame, « Interprétation et traduction des cultures. Les catégories de la pensée et du discours anthropologique », *L'Homme* 163 (2002), p. 51-78.

C. Calame, « Variations énonciatives, relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les *Hymnes homériques* », *Museum Helveticum* 52 (1995), p. 1-19, repris dans *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 43-71.

C. Calame, « L'histoire comparée des religions et la construction d'objets différenciés : entre polythéisme gréco-romain et protestantisme allemand », dans M. Burger – C. Calame (dir.), *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, Paris, Edidit – Milan, Arché, 2006, p. 209-235.

C. Calame, « The Authority of Orpheus, Poet and Bard: Between Oral Tradition and Written Practice », dans Ph. Mitsis – Ch. Tsagalis (dir.), *Allusion, Authority,*

aux réflexions présentées par D. Aubriot, « L'invocation au(x) dieu(x) dans la prière grecque : contrainte, persuasion, théologie ? », dans N. Belayche *et al.* (dir.), *Nommer les dieux*, p. 482-490.

and Truth. Critical Perspectives and Rhetorical Praxis, Berlin, De Gruyter, 2010, p. 13-35.

C. Calame, « Hérodote, précurseur du comparatisme en histoire des religions ? Retour sur la dénomination et l'identification des dieux en régime polythéiste », dans F. Prescendi – Y. Volokhine (dir.), *Dans le laboratoire de l'historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, Genève, Labor & Fides, 2011, p. 263-274.

Th. Harrison, *Divinity and History. The Religion of Herodotus*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

M. Hopman-Govers, « Le jeu des épithètes dans les *Hymnes orphiques* », *Kernos* 14 (2001), p. 35-49.

F. Jourdan, *Le Papyrus de Derveni*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

T. Kouremenos – G. M. Parássoglou – K. Tsantsanoglou, *The Derveni Papyrus*, Florence, Olschki, 2006.

Ch. Malamoud, « Un corps fait de parole et de rythmes poétiques », dans *La danse des pierres. Études sur la scène sacrificielle dans l'Inde ancienne*, Paris, Seuil, 2005, p. 15-32.

A.-F. Morand, *Études sur les* Hymnes orphiques, Leyde/Boston/Cologne, Brill, 2001.

D. Obbink, « A Quotation of the *Derveni Papyrus* in Philodemus' *On Piety* », *Cronache Ercolanesi* 24, 1994, p. 111-135.

R. Parker, « The Problem of the Greek Cult Epithets », *Opuscula Atheniensa* 28 (2003), p. 173-183.

V. Pirenne-Delforge, « Des épiclèses exclusives dans la Grèce polythéiste ? L'exemple d'Ourania », dans N. Belayche *et al.* (dir.), *Nommer les dieux*, 2005, p. 271-290.

V. Pirenne-Delforge, *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque* (*Kernos Suppl.* 20), Liège, CIERGA, 2008.

J. Rudhardt, Opera inedita. *Essai sur la religion grecque. Recherches sur les Hymnes orphiques* (*Kernos, Suppl.* 19), Liège, CIERGA, 2008.

Ch. Sourvinou-Inwood, « Herodotus (and others) on Pelasgians: Some Perceptions of Ethnicity », dans P. Derow – R. Parker (dir.), *Herodotus and his World. Essays from a Conference in Memory of George Forrest*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 103-144.

M. L. West, *The Orphic Poems*, Oxford, Clarendon Press, 1983.

– II –

Entre les textes

THE PRAISE OF THE AŚVINS AND THE ENIGMA OF THE MAHĀBHĀRATA

Christopher Minkowski
University of Oxford

Introduction

Charles Malamoud has devoted many years to illuminating the Vedas and their later meanings and effects. His œuvre, as the organizers have put it, is *ulokakṛt*, opening a clearing in our understanding of Vedic culture.[1] In this paper, as an homage to him, I would like to take up a text that inhabits the edges of the clearing of the Vedic literary canon, the Mahābhārata's praise of the Aśvins, or Aśvistuti.[2] There has long been discussion in the scholarly literature about the status of this text, and whether it is properly Vedic or not, whether, that is, it is ancient material fortuitously preserved in a later text, or a later archaizing confection, or something in between.

Here I should like to consider what earlier readers thought about the Aśvistuti. Some of the discussions of earlier readers are preserved for us in the Sanskrit commentaries. For most commentators, the Mahābhārata's Aśvistuti was certainly Vedic. The question for them was what sort of Veda it was, that of action (*karmakāṇḍa*) or that of knowledge (*jñānakāṇḍa*). A related question, somewhat surprisingly, had to do with the identity of its deities.

One commentator on the Mahābhārata, Nīlakaṇṭha Caturdhara, took a different approach to the Aśvistuti. For him, this short passage was the key to the meaning of the Mahābhārata as a whole. Its placement, language, and key words guided Nīlakaṇṭha in a global interpretation of the epic. The following essay includes three parts, a brief review of the previous scholarship, mostly

1. My thanks to Caterina Guenzi and Silvia D'Intino, the organizers of the conference and editors of this volume, for their help and tolerance. I also thank the British Arts and Humanities Research Council and the Institute for Advanced Study in Princeton, for support during the period when the research for this article was done.

2. The hymn is also called the *Aśvinīkumārastotra*, the *Aśvinīkumārastuti*, the *Aśvinīstuti*, the *Aśvistava* and the *Āśvineyastava*.

by Vedists, about the Aśvistuti as Vedic speech, a discussion of the treatment of the Aśvistuti by earlier commentators, and a more detailed description of Nīlakaṇṭha's reading of the passage and the way in which he made it solve the enigma of the Mahābhārata's meaning.

I. *The praise of the Aśvins in the Mahābhārata*

The praise of the Aśvins is found in the Pauṣyaparvan, which comprises the third chapter of the first book of the Mahābhārata, the Ādiparvan.[3] The Pauṣyaparvan narrates a series of instructive stories that emphasizes the value of obedience and service to one's guru. The praise of the Aśvins forms part of the story of a pupil called Upamanyu, who was always hungry.[4] Upamanyu had trouble maintaining the diet of the *brahmacārin*, and kept supplementing his food with things that were not permitted him by his guru, or that he had not first offered to his guru. In order to break him of this habit, his guru, Āyoda Dhaumya, restricted his diet more and more, but this disciplinary regime did not work. In the end, out of the sharpness of his hunger pangs Upamanyu ate the leaves of the *arka* plant, and as a result went blind. Wandering around in that condition he fell into a well. When he did not come home at the expected hour, his guru went out to find him. Seeing his condition, the guru urged Upamanyu to praise the Aśvins. This Upamanyu did, with the eleven verses preserved as the Aśvistuti, and as a result, his eyesight was restored, and he was rescued from the well.

II. *The Vedic dimensions*

The Aśvistuti and the story of Upamanyu have attracted the attention of earlier scholars, mostly specialists in Vedic studies, because of the Vedic dimensions of the hymn of praise and its narrative setting. Even after the efforts of Sukthankar in the Critical Edition, there are still difficulties with the text of the *stuti*, and there is still the basic historical question about its origin and provenance. Among those who have written on the Aśvistuti we may number some of the greats of nineteenth century German Vedic studies: Weber, Ludwig, Oldenberg, as well as Weller in the twentieth century.[5] It was Louis Renou who made the most sustained effort to reconstruct the text.[6]

---

3. In the Poona Critical Edition (V. S. Sukthankar, *The Ādiparvan, For the First Time Critically Edited*, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1933), it appears as MBh 1.3.60-70.

4. MBh 1.3.32-78 in the Critical Edition.

5. See A. Weber, "Bibliographisches Anzeigen – Sanskrit Lesebuch von A. Hoefer", *Zeitschrift des Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 4 (1850), p. 399-400; A. Ludwig, *Der Rig-Veda oder die heiligen Hymnen der Brâhmana* 3, Prag, F. Tempsky, 1878, p. 552-554; H. Oldenberg, "Das altindische Âkhyâna, mit besondrer Rücksicht auf das Suparnâkhyâna", *Zeitschrift des Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 37 (1883), p. 54-86 and H. Weller, "Zum zweiten Heft der neuen Mahābhārata-Ausgabe", *Zeitschrift für Indologie und Iranistik* 7 (1929), p. 91-95. See also E. W. Hopkins, *Epic Mythology*, Strassburg, 1915, p. 168-69, who calls the Aśvistuti a 'ridiculous laudation' and a 'poor imitation'.

6. L. Renou, "L'hymne aux Aśvin de l'Ādiparvan", in S. M. Katre – P.K. Gode (eds.), *A Volume of Eastern and Indian Studies Presented to Professor F. W. Thomas, C.I.E.*, Bombay, Karnatak Publishing House, 1939, p. 177-187.

In its language, the Aśvistuti has some, but not all, of the morphological features that are characteristic of the earlier language of the Veda. One encounters plural neuters ending in long *–ā*, and first person subjunctives ending in long *–ā*. There are some examples of tmesis of a preposition and its verb. Metrically, the Aśvistuti is couched in a non-classical *triṣṭubh*, one that most closely resembles the earliest forms of *triṣṭubh* in the Mahābhārata, and Upaniṣadic and Pali forms of this metre.[7]

The Pauṣyaparvan is unique in the Mahābhārata in that it is almost entirely a prose text. The formal characteristics of the Upaloma story, a blend of prose ākhyāna and the *stuti* in verse, interested Oldenberg, who saw in this, together with the version of the Suparṇākhyāna that follows it, survivals of the ancient narrative style of the Indic *ākhyāna*.[8]

There is something in this. A rescue by way of a hymn of praise is characteristic of the narratives in the Brāhmaṇas and later Vedic texts that recount the origins of Ṛgvedic hymns. These accounts of origins often describe the circumstances, usually desperate, in which the Ṛgvedic verses were composed by or rather, revealed themselves to, a *ṛṣi*. Already in the Ṛgveda the Aśvins are described rescuing sages, from the sea, from pits, and even from ovens. Furthermore, the Aśvins restore the sight of blinded sages, particularly of Ṛjrāśva, who was blinded by his son. The later Vedic and ancillary literature also continues the pattern of making the cause of these rescues and cures be a hymn of praise to the Āśvins, in what becomes a *sūkta* in the Ṛgvedic canon.

Another thematic feature that is also characteristic of a genre of Ṛgvedic poetry, numerical riddles about the year, is found in the middle verses of the Aśvistuti, where 360 cows give birth to a single calf, and where there are 720 spokes on one nave of a wheel which has no rim, or which has twelve rims and six naves.

Then again, there is some of the mythology of Indra introduced here, with the Aśvins taking on Indra's role of splitting open a mountain and freeing the cows. Indeed, the frame story of the Pauṣyaparvan of the Mahābhārata, with its second beginning, includes a brief description of a dog, a son of Saramā, arriving at Janamejaya's *sattra* in order to curse him.[9]

III. *The* Aśvistuti *in the Mahābhārata*

This, then, is the sort of philological and narratological attention that the Aśvistuti has attracted. Here, however, I should like to pose a different question, about the Aśvistuti and the Mahābhārata's constitution as a work

---

7. "Bref, si le style est pseudo-védique, le rythme est upaniṣado-pāli." L. Renou, "L'hymne aux Aśvin", p. 187. There are of course some dangers of circularity here, as decisions about permitted choices for reconstructed forms in the language of the verses presuppose a metrical shape, and vice versa.

8. "Es trägt den unverkennbar Charakter höher Alterthümlichkeit." H. Oldenberg, "Das altindische Âkhyâna", p. 84.

9. A detailed discussion of the thematic parallels of the story of Upamanyu with Vedic literature is found in D. Feller, *The Sanskrit Epics' Representation of Vedic Myths*, Delhi, Motilal Banarsidass, 2004.

of literature. Why is the Aśvistuti in the Mahābhārata at all? The epic does not need to attempt a simulation of Vedic speech, or alternatively, to preserve traditionally transmitted Vedic speech, in order to ensure the verisimilitude of its narration. There are plenty of other stories of rescue in the Mahābhārata, even of rescues that result from the praise of a deity. The Śārṅgaka birds, for example, are rescued from a fiery death in the burning Khāṇḍava forest, by their praise of Agni. And yet the birds do not produce *ṛk*-style verses of praise. Even the two other stories in the Pauṣyaparvan with which Upamanyu's belongs, about service to the guru, do not include this sort of Vedic or quasi-Vedic language.

The remainder of this paper is devoted to considering that question from the point of view of earlier readers of the epic. Since the Upamanyu episode has not inspired literary responses in Sanskrit *kāvya* or *nāṭya*, so far as I am aware, in order to see what earlier readers made of this unusual text, one must consider how the commentators understood it.

IV. *Commentaries on Pauṣyaparvan*

Those authors whose commentaries for the Ādiparvan are extant include Devabodha, Arjunamiśra, Nīlakaṇṭha, and Vidyāsāgara. There are also independent commentaries on the Aśvistuti alone, none of them as yet published, by Mahādeva, Rāmakṛṣṇa, and Sadāśīva. The Rāmakṛṣṇa in question was Rāmakṛṣṇa Bhaṭṭa, the son of Nārāyaṇa Bhaṭṭa, a member of the renowned Bhaṭṭa family of Deccanī Brahmins, specialists in Dharmaśāstra, and resident in Banaras.[10] Mahādeva, the son of Kāhvajit, composed his commentary in 1661.[11] Thus both of these authors were figures of the early modern period, as were Arjunamiśra, Nīlakaṇṭha, and Vidyāsāgara. Sadāśiva does not give a date, and is difficult to identify.[12] Here I shall focus on Devabodha and Nīlakaṇṭha, who knows of other views on the text. Nīlakaṇṭha is, as usual, unusual in his approach. He is especially concerned with the

10. Though the text of this commentary is not published, there is a description of a manuscript of the text in M. A. Stein, *Catalogue of the Sanskrit Manuscripts in the Raghunatha Temple Library of His Highness, the Maharaja of Jammu and Kashmir*, Bombay, Nirnaya Sagara Press, 1894, p. 352-353. This description includes an excerpt taken from the beginning.

11. A description of a manuscript of Mahādeva's commentary is found in J. Eggeling, *Catalogue of the Sanskrit Manuscripts in the Library of the India Office* 6, *Saṃskṛit Literature*, London, Secretary of State for India, 1899, p. 1174. In the excerpts published there, Mahādeva refers to two other commentators on the Aśvistuti by name: Janamejaya Ācārya and Devasvāmin, the latter probably to be identified with Devabodha. He also says that there are others who have established the text and explained the meaning wrongly, since they don't know Vedic vocabulary, the Nirukta, or ascertainment by analogy. (*atra vaidikaśabda-niruktopasaṃkhyāna-balenārthanirṇayo bhāvaḥ / etat tritayam ajñānavadbhiḥ pāṭhānyatvaṃ bahutaraṁ kalpitam*). Some things remain unclear to him, as he says at the end that only the author, Vyāsa, knows what is meant in full (*śeṣaṃ kṛṣṇadvaipāyano veda*).

12. A description of a manuscript of Sadāśiva's commentary is found in S. Kuppuswami Sastri, *Triennial Catalogue of Manuscripts* (1916-17 to 1918-19) 3/1, *Sanskrit A*. Madras, Superintendent, Government Press, 1922, p. 3002-3003.

question of the placement of the Aśvistuti, which he takes as the key to the meaning of the whole epic.

V. *The text of Devabodha and Nīlakaṇṭha*

Renou attempted some revisions of the text that was 'established' in the Poona Critical Edition, taking care, as he saw it, not to make the text more archaic than it had been.[13] The texts of the Aśvistuti upon which Devabodha and Nīlakaṇṭha commented are rather similar to each other, but vary significantly from the constituted text of the C.E.[14] The Chitrashala Press edition of the text includes a twelfth verse, which is found widely in the southern recension of the Ādiparvan.[15] Nīlakaṇṭha makes no comment on the verse, however, and it appears unlikely that he considered it a part of the *stuti*. Devabodha does not know the verse either.[16]

V. 1. Devabodha

Devabodha describes himself in the colophons to his commentary, the Jñānadīpikā, as a *sannyāsin* of the highest degree, a *parivrājaka paramahaṃsa*. Sukthankar estimates that he lived in the eleventh century, and deems him the oldest surviving commentator on the Mahābhārata as a whole.[17] Though elsewhere his commentary is very concise and sparing, Devabodha provides a word for word comment on the Aśvistuti, this being the most detail that he provides for any part of the Ādiparvan.

Aside from the local, textual problems that concern him in each verse, there are only two or three places where he enters into a more general discussion. The first of these has to do with the identity of the deities. Who are the 'Aśvins' of this hymn? Are they the old Vedic deities, the divine physicians (*svar-vaidyau*), or are they the sun and the moon (*sūrya-candramasau*)?[18]

---

13. L. Renou, "L'hymne aux Aśvin". Sukthankar prefaces the Aśvistuti section of the C.E. apparatus with the comment, "the text of the Aśvin hymn (st. 60-70) is still highly uncertain, the MSS at this point being all corrupt." V. S. Sukthankar, *The Ādiparvan*, p. 70. There are many wavy lines in the C.E.'s constituted text, indicating uncertainty about entire verses.

14. See R. N. Dandekar (ed.), *Commentary by Devabodha on the Ādiparvan of the Mahābhārata*, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1941, p. 18-26. Since Devabodha, very unusually, provides the full text of the Aśvistuti, and notes *pāṭhāntara*s, these are noted in the Poona Critical Edition, which is particularly useful for comparison with Nīlakaṇṭha's. It also records the *pāṭhāntara*s of Arjunamiśra, though we do not have his constituted text.

15. The verse is noted in the Critical Edition as appearing in the margins of several of its Devanagari manuscripts and in one of its manuscripts of Nīlakaṇṭha's commentary, V. S. Sukthankar, Ādiparvan, notes to 1.3.70.

16. Of the unpublished commentators mentioned above, at least two were unaware of this verse. Mahādeva refers explicitly to the Aśvistuti as consisting of eleven verses and Sadāśiva's text ends with the commentary on the eleventh verse. The description of the manuscript of Rāmakṛṣṇa's commentary does not show enough to judge the matter.

17. V. S. Sukthankar, "Epic Studies V: Notes on Mahābhārata Commentators", *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 17 (1935-36), p. 185-202.

18. R. N. Dandekar, *Commentary*, p. 19, *atredaṃ vicāryate. aśvināv iti svarvaidyau sūryacandramasau vā vivakṣitau?*

The preliminary view is that they must be the divine physicians, for three reasons: they are the ones who can restore Upamanyu's eyesight; they are the usual referent of the term *aśvin*; and they are also the referent of the Vedic epithets such as *nāsatyau* and *dasrau* that appear in the hymn. Devabodha decides, however, that because the text speaks of cycles of day, month and year, and because it is impossible to associate the power to create these units of time with any deity other than the sun and moon, the linguistic context indicates the sun and moon must be meant here, according to the interpretative principle of the linguistic indicator (*liṅga*) as discussed in the Brahmasūtra.[19] Devabodha then reads the verses as a praise of sun and moon.

Here, incidentally, we may compare the views of two of the seventeenth century commentators, Rāmakṛṣṇa Bhaṭṭa and Mahādeva, who agree that the hymn is addressed to the sun and moon. Rāmakṛṣṇa appears to know Devabodha's argument, as he argues from the same principle found in the Brahmasūtra.[20] Mahādeva cites other sources, but uses the same principle as well.[21]

Devabodha also briefly discusses the unusual language of the Aśvistuti. The Upaloma story itself refers to the verses that Upamanyu recites as *ṛk*-verses (*ṛgbhiḥ*).[22] Devabodha understands this to mean that they are like the Ṛgveda, if not Vedic themselves, because the *ṛcas* illuminate their qualities.[23]

At the end of the Aśvistuti, Devabodha summarizes the significance (*tātparya*) of the hymn. Here, it appears, the Aśvistuti is tantamount to Vedic language. The Aśvistuti, Devabodha says, is about obedience to the guru. Just as Vedic speech (*vaidikī śruti*) gave success to Upamanyu because of his unbroken devotion to his teacher, enduring a hundred hardships, so the Veda provides results to those who are similarly devoted.[24]

V. 2. Nīlakaṇṭha's Aśvistuti and the design of the *Mahābhārata*

Nīlakaṇṭha Caturdhara was a Maharashtrian Brahmin who was active as a Sanskrit author in Banaras in the middle and later seventeenth century. He was an Āśvalāyana Ṛgvedin, and an Advaitin. He produced a commentary on the entire Mahābhārata, the Bhāratabhāvadīpa, which was intended to elucidate the epic as an instruction in a form of Advaita Vedānta philosophy

---

19. *Ibid*. He cites BS 1.1.22, *ākāśas talliṅgāt*, as the source for this established principle.

20. *ādiparvaṇi aśvistutāv aśvyādiśabdāḥ sūryacandraparā 'ākāśas talliṅgād'* (BS 1.1.22) *iti nyāyena*. Cited from M. A. Stein, *Catalogue*, p. 352.

21. *anena ca liṅgenāśvinau candrādityau ucyete*. J. Eggeling, *Catalogue*, p. 1174.

22. MBh 1.3.59 (C.E).

23. *ṛgbhīḥ ṛgrūpābhiḥ. ṛcāṃ guṇaprakāśakatvāt*. See however below. Mahādeva glosses *ṛgbhiḥ as ṛganuyuktābhir*, enjoined by the *ṛcas*, i.e. Vedically sanctioned, but not Vedic (J. Eggeling, *Catalogue*, p. 1174).

24. *yathā sarvamaryādābhidaṃ bubhukṣām anyac ca duḥsahaparibhavaśataṃ soḍhvā 'kṣatagurubhakter upamanyor evaṃvidhaṃ phalaṃ prasṛtavatī vaidikī śrutiḥ, evam anyasyāpi bhaktyatiśayaśālinaḥ eva vedaḥ phalavān*. R. N. Dandekar, *Commentary*, p. 25-26. Devabodha goes on to say that those who only read *kāvya* and *nāṭaka* will not be so favoured.

that was slightly peculiar to Nīlakaṇṭha.[25] Here I shall discuss Nīlakaṇṭha's vision of the Aśvistuti as the key to unlocking the overall plan and significance of the Mahābhārata as a whole. I shall also discuss several features of Nīlakaṇṭha's commentary on the Aśvistuti in particular.

Nīlakaṇṭha sees the Mahābhārata as a unitary treatise that has an overall design, or really an overall double design.[26] In both designs, the order of presentation of the epic guides the reader from the most concise expression of the basic meaning of the text to successive elaborations. In the more traditional understanding, which Nīlakaṇṭha does not entirely discard, the Mahābhārata is a treatise providing instruction in the four ends of man (*puruṣārtha*s). This is the view advanced by earlier commentators, including Devabodha.[27]

What is new in Nīlakaṇṭha's explanation is that he thinks the Mahābhārata progressively develops this point through the course of the epic, beginning in the Ādiparvan with an instruction in all four ends, then proceeding to two *parvans* (Sabhā and Vana) about Dharma, eight *parvan*s (Virāṭa to Strī) about Artha and its evils, one large *parvan*, the Śānti, about Kāma and Mokṣa, and then the final six (Anuśāsana to Svargārohaṇa) about means of liberation.[28]

At the same time, and at a deeper level of meaning, the Mahābhārata is really a text that provides complete instruction in Vedānta, and in the nondual form of Vedānta more specifically. At the very beginning of the text, the bard says that he will proclaim the 'thought entire' of Vyāsa of wondrous deeds.[29] Nīlakaṇṭha explains in his commentary that this means the bard will state in a complete way the nondual brahman that is established by the Brahmasūtras, using various stories as a way of expanding on the significance.[30]

This deeper instruction is also presented in the Mahābhārata in a progressively elaborated way, according to Nīlakaṇṭha, in two ways, in fact. In some

---

25. See Ch. Minkowski, "On the Success of Nīlakaṇṭha's Mahābhārata Commentary", in F. Squarcini (ed.), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*, Florence, Firenze University Press, 2005, p. 225-252 and Ch. Minkowski, "Nīlakaṇṭha's Mahābhārata", *Seminar* 608, 2010, p. 32-38.

26. See Ch. Minkowski, "The Meaning and Design of the Mahābhārata in Nīlakaṇṭha's Commentary", in F. Grimal – C. Vielle (eds.), *Proceedings of the Pondicherry Conference on Commentary*, Forthcoming.

27. *puruṣārthacatuṣṭayasādhanasya brahmahatyādimahāpātakaprāyaścittasya mahābhāratādhyayanasya […]* R. N. Dandekar, *Commentary*, p. 2.

28. Nīlakaṇṭha's statement of this fourfold purpose is found for the first time in his commentary on 1.2.396 (Chitrashala Press Edition). It also appears in the beginning of the commentary on the Mausalaparvan and in the maṅgala verse for the Anuśāsana parvan. See Ch. Minkowski, "The Meaning and Design of the Mahābhārata". References to Nīlakaṇṭha's commentary and the 'Vulgate' text are drawn from the Chitrashala Press edition, for which the numbering of the text is different from the Critical Editions. I therefore indicate the version in the footnotes that follow. See R. Kinjawadekar, *Mahābhāratam with the Commentary of Nīlakaṇṭha*, Poona, Citrashala Press, 1929-36. *Mahābhāratam*, for the Chitrashala edition, and V. S. Sukthankar, Ādiparvan, for the Poona Critical Edition.

29. *pravakṣyāmi mataṃ puṇyaṃ vyāsasyādbhutakarmaṇaḥ* 1.1.25cd (Chitrashala).

30. *vyāsasya mataṃ athāto brahmajijñāsetyādisūtrair nīrṇītaṃ ya<d> brahmādvaitaṃ tat prakarṣeṇa nānopākhyānopabṛṃhaṇatvena vakṣyāmi*. Bhāratabhāvadīpa on 1.1.25 (Chitrashala).

places Nīlakaṇṭha speaks of three stages of elaboration, initially as concise as a *sūtra*, then as full but still elliptical as a Vedic mantra, and finally in a full śāstric elaboration or *anuvyākhyāna*. Here the Ādīparvan's first chapter is the *sūtra* for the entire epic's teaching about brahman, the second and third chapters are the mantra, and the rest of the Ādiparvan is the *anuvyākhyāna*. In turn, the Ādiparvan is the *sūtra* for the remainder of the major *parvan*s, and so on.[31]

Nīlakaṇṭha elsewhere speaks of a fourfold process of elaboration, which is traced not through the epic as a whole, but through its most 'philosophical' passages. Here the Aśvistuti together with two other episodes that come early in the epic, the Uttarayāyāta and Aṣṭāvakragītā, constitute the *sūtra*. The *vivṛti* or first decoding of the meaning of this *sūtra* is provided by the Sanatsujātīya in the fifth, Udyogaparvan. The Bhagavadgīta in the sixth, Bhīṣmaparvan, then provides the expansion (*vipulīkaraṇa*) of that decoding. The Mokṣadharma section of the twelfth, Śāntiparvan, then constitutes its full explanation (*vyākaraṇa*).[32]

VI. Nīlakaṇṭha on the Aśvistuti

Thus in both of Nīlakaṇṭha's formulations of the Mahābhārata's method for developing a single teaching progressively, the praise of the Aśvins occupies a crucial and definitive position at or near the beginning. The Aśvistuti is for Nīlakaṇṭha the *sūtra* or, in another enumeration, the mantra, in which the complete teaching on brahman is expressed in a concentrated way.

The story that surrounds the verses of the *stuti* has a more mundane meaning, he concedes, of endorsing the virtues of service to the gods and one's guru.[33] The verses, however, are not Veda-like or Veda-equivalent in effect, but Vedic *tout court*. They are therefore to be responded to as such. Vedic speech allows of two methods of interpretation, either in the way that the Mīmāṃsakas read them, as enjoining actions upon eligible humans, or in the way that the Vedāntins do, as providing an ultimate teaching that clears away false understanding, but not requiring ritual activity. Here, Nīlakaṇṭha says, the Aśvistuti comprises the latter sort of Vedic speech, speech whose intention is to create the knowledge of brahman.

In the preliminary discussion of the passage, Nīlakaṇṭha indicates that he is aware of other readings of the Aśvistuti which interpret the passage in the Mīmāṃsaka way, and calls that stupid (*mandam*).[34] Instead, he understands the entire passage to be about brahman. Thus each of the Aśvins' praiseworthy

---

31. Bhāratabhāvadīpa on 1.1.50 (Chitrashala). See Ch. Minkowski, "The Meaning and Design of the Mahābhārata".

32. Bhāratabhāvadīpa *maṅgala* verses for the Āśvamedhikaparvan. See Ch. Minkowski, "The Meaning and Design of the Mahābhārata".

33. *ākhyāyikā tu gurudevatābhakter vidyāprāptyarthatvasūcanārthā*. Bhāratabhāvadīpa on 1.1.36 (Chitrashala).

34. *etāsām ṛcām karmasamavetārthaprakāśakatvaṃ tattatsamānārthargantarodāharaṇa-pūrvakaṃ karmamīmāṃsakāḥ prāhuḥ. tadanurāgabalena cānantatvādīni brahmaliṅgāny anyathā ninyus. tan mandam*. Bhāratabhāvadīpa on 1.3.56 (Chitrashala).

attributes, their being endless and so on, is to be understood as an attribute of brahman. Though brahman is ultimately attributeless, this praise is thus a way of illuminating it, through a linguistic superimposition.[35]

On the way to making this initial claim, Nīlakaṇṭha gives a far more complete explanation of the principle of linguistic indication (*liṅga*) than Devabodha or the other commentators mentioned above did, and he supports his discussion of the application of this principle with respect to the Aśvistuti with an array of Ṛgvedic verses dedicated to the Aśvins.

This leads him to conclude, against Devabodha, Rāmakṛṣṇa and Mahādeva, that the verses are about the divine physicians, the Vedic dual deities, and not the sun and moon.[36] Thus he disagrees with Devabodha and the others about their application of the principle of *liṅga* as well. He mentions no names, referring only to the stupidity of the Mīmāṃsakas. Perhaps he saw the readings of Devabodha and the others as Mīmāṃsist, since they limited the meaning of the text to the praise of embodied deities who receive worship and who measure out the units of time of the bounded world. Rāmakṛṣṇa was certainly a Mīmāṃsaka who lived in Banaras and was active about fifty years earlier than Nīlakaṇṭha.[37] Whoever he has in mind, in any case, Nīlakaṇṭha defends his position polemically in a crowded intellectual space. He is not off on his own.

Having introduced the old Vedic Aśvins as the referent of the verses, he then argues further that the Aśvistuti is ultimately about brahman, in the guise of the Aśvins, as the cause of the created world, and delimited by *māyā*.[38] Or to put it another way, as Nīlakaṇṭha also does, the twoness of the Aśvins in these verses is to be explained as referring to the dyad of the *sattva*, the individual inner faculty of a person, and the nondual consciousness that invests the *sattva* as its self.[39]

In his comment on the Mahābhārata sentence that introduces the Aśvistuti, then, Nīlakaṇṭha has stated the meaning (*tātparya*) of the *stuti* that follows, and has shown the method that he will rely on to prove this meaning in the commentary, that is, by making use of linguistic indicators or restricters (*liṅga*), which provide the guidance for judgements about the meaning of the words of each verse. He then applies this method, adducing a passage from the śruti, either the Upaniṣads or the earlier Vedas, for many of his glosses, in order to show that his nondualist judgements are on the right track, for these

---

35. *evaṃ brahmādhyastāśvidevatādharmeṇa vigrahavattvādinā brahma viśeṣṭum śakyam*. Bhāratabhāvadīpa on 1.3.56 (Chitrashala).

36. *ata eva liṅgāt sūryacandraparatvam asyāḥ stuter viruddham*. Bhāratabhāvadīpa on I.3.56 (Chitrashala). In this respect it appears that he is followed by Sadāśiva, another unpublished commentator. S. Kuppuswami Sastri, *Triennial Catalogue*, 3/1, p. 300: *atra kaiś cit sūryacandraparatvam ucyate*.

37. See P. V. Kane, *History of Dharmaśāstra* 1/2, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1975, p. 906 and 1211. Kane dates Rāmakṛṣṇa to ca. 1540-90, and lists the following dharmaśāstric works by him, mostly ritual *prayoga*s: Jīvatpitṛkakarmanirṇaya, Māsikaśrāddhanirṇaya; Rudrasnānapaddhati, Śivaliṅgapratiṣṭhāvidhi, Koṭihomaprayoga, Anantavratodyāpanaprayoga, Utsarjanopākarmaprayoga, Vāstuśāntiprayoga.

38. *tenātra māyopādhikaṃ brahma pratipādyate*. Bhāratabhāvadīpa on 1.3.56 (Citrashala).

39. *dvitvam tu…upādhyupadheyabhūtasattvacaitanyabhedābhiprāyeṇa*. *Ibid.*

adduced passages show that the words in the Aśvistuti are confirmed in their nondualist meaning.

Furthermore, Nīlakaṇṭha takes the *stuti* to be following the developmental structure that he has imputed to the Ādiparvan as a whole, and to the Mahābhārata as a whole as well. The first verse serves as the *sūtra*, which is then explained in the remainder.[40] The eleven verses take the individual aspirant through a series of instructions, culminating in the enlightening realization encapsulated in the enlightening Upaniṣadic statement or *mahāvākya*, *tat tvam asi*.

In the first verse, the one that contains the whole in a nutshell, Nīlakaṇṭha so glosses the words that they make the following statements about the Aśvins, who, as we have seen, are understood to be the pair of consciousness and the individual *sattva*, or, in ontological terms, brahman and brahman coloured by *māyā*.[41] The Aśvins are *pūrvaga*, that is, they exist before creation. They are the first evolutes of Brahman, as Hiraṇyagarbha (*pūrvajau*). They appear as variegated creation (*citrabhānū*). They are the source of creation (*adhikṣipantau bhuvanāni viśvā*), without need for any external aid (*virajau*), and beyond proof or conception (*vimānau*). The poet wishes to attain them as his inner self (*āśaṃsāmi*), through the Upaniṣadic practices of *śravaṇa* and *manana* (*girā tapasā vā*).

This approach is then developed through the remaining ten verses. The non-duality of brahman is not disturbed, even as brahman qualified by *māyā* generates the various worlds and the passage of time, in which and through which individuals enjoy the results of their *karma*s (vs. 58). The Aśvins, as the brahmic dyad, release only those who have gone beyond desire, while those who identify with their bodies are trapped in ongoing rebirth (vs. 59).[42] The Aśvins generate the time that enables aspirants to perform the actions that are a means to their enlightenment (vs. 60). The time of the Aśvins also erodes all the works of men, and therefore instructs the aspirant that one should not build up hopes about the enjoyments such works provide in this world and the next (vs. 61). Nevertheless, properly performed actions do conduce to the development of a desire for wisdom (vs. 62). A meditative contemplation (*upāsanā*) is at this point recommended, on brahman as the source and end of creation, and as inexplicably bound by the beginningless sway of the impressions of experience (vs. 63). The meaning of the word *tat* in the Upaniṣadic statement, *tat tvam asi* is explained. *Tat* refers to brahman as the creator of all living beings (vs. 64). It also refers to brahman as that which enters into all created living beings (vs. 65). The word *tvam* in the same statement refers to the individual soul, which is ultimately not different from the created beings,

---

40. *asyaiva sūtrabhūtasya vivaraṇārthā uttaraślokāḥ*. Beginning of Bhāratabhāvadīpa on 1.3.58 (Citrashala).

41. Nīlakaṇṭha's text of the first verse, MBh 1.3.57 (Citrashala) is as follows: *pra pūrvagau pūrvajau citrabhānū, girā vā'śaṃsāmi tapasā hy anantau | divyau suparṇau virajau vimānāv, adhikṣipantau bhuvanāni viśvā ||*.

42. Note, this verse includes the word *māyayā* explicitly, which is of course capitalized on by Nīlakaṇṭha; *māyā* also appears in vs. 61.

just as the individual is not different from the Lord of all (vs. 66). Having completed this instruction on brahman, Nīlakaṇṭha explains, the verses then proceed to rule out an alternative, materialist or Buddhist view, namely that there is no sentient or conscious entity that is separate from the aggregate (*saṃghāṭa*) of material components of the person. This verse also includes a non-metaphorical request by Upamanyu for the return of his eyesight (vs 67).

There is more detail here, but this synopsis is enough to give the idea of Nīlakaṇṭha's reading of the Aśvistuti, and of how it departs from most previous commentaries, even ones written in Nīlakaṇṭha's period. For Nīlakaṇṭha, aside from serving a more superficial illustrative purpose by way of its narrative, the Aśvistuti is a teaching in nonduality, in a context specifically marked as, and supported by, Vedic utterance. This concise and hidden teaching is then developed and disclosed through the remainder of the Ādiparvan and then the rest of the Mahābhārata. The praise of deities is not for their own sake, but so that the idea of the deities can serve as an imaginable focus on which to position the attributes of the abstract, undivided being.

VII. *On Nīlakaṇṭha's Rationality*

What are we to make of Nīlakaṇṭha's decisions here, and of his method? Aside from his judgement that the Aśvistuti is dedicated to the Vedic deities, the Aśvins, not the sun and the moon, there is little else in this that a modern historicist-philological scholar would agree with. On the other hand, it would not be correct to judge Nīlakaṇṭha's reading to be arbitrary in its method, or done in bad faith. From Nīlakaṇṭha's point of view, he has found the meaning of the Aśvistuti that the Mahābhārata indicates it wants found, a Vedic meaning and a Vedāntic one. This is not the only meaning, or the obvious meaning. The Aśvistuti and its placement have enabled Nīlakaṇṭha to undertake a project of uncovery and recovery, rather like the process of enlightenment in the nondualist's path. The interpretative principle established in Brahmasūtra 1.1.22, at least as Śaṅkara explained it, involves just this sort of citing of other passages of the śruti in determining what the meaning of a word is in its context. The principle has, however, been taken further by Advaitins in this period, and applied to non-śruti, or in this case doubtfully śruti, passages.

Nīlakaṇṭha's Vedānta is a version of nondualism that allows for theology, in which the creative role of the Lord (*īśa*), is emphasized and enhanced, not reduced to an epiphenomenon of the workings of Māyā. At the same time, the Lord is not different from the individual soul and neither Lord nor individual soul is not different from the undivided being that is brahman. In maintaining this doubleness of the oneness, Nīlakaṇṭha is largely following the Advaitins of his day, especially Madhusūdana Sarasvatī.

As has been mentioned earlier, Nīlakaṇṭha did not arrive at this interpretation of the Aśvistuti in a vacuum. His commentary itself already indicates the crowded intellectual space within which he was operating. He had access to the works of the epic commentators of the past, and there were also commentaries by Mīmāṃsaksas, who took the passage in another way, one that is rather more recognizable to the modern scholarly method. Their existence,

and Nīlakaṇṭha's awareness of them, explains something of how he came to comment on the Aśvistuti in this extraordinary way. In brief, he was, as an Advaitin of his day, keenly concerned to reclaim for the nondualists the teachings of the Vedas and the Vedic literature, including the epics and purāṇas. There had been explicitly Vaiṣṇava and Śaiva readings of the epics, offered by Madhva and Appayya among others, in their *Mahābhārata-tātparyanirṇaya* and *Bhāratatātparya-saṃgrahastotra*, respectively.

The turn by Vedāntins and theologians of the period to literature that had not previously been central to the Vedāntic canon was part of a larger contest between religious movements, schools of thought, and their related social institutions, fought out in Sanskrit texts, on various levels of intellectual sophistication, and with various tools. Elsewhere the vocabulary and system of the new logic (Navyanyāya), with its emphasis on independent proof and semantic precision, were the rules of the game. In Nīlakaṇṭha's sphere of activity, the contest was fought over non-śruti canonical works, through the adducement of śruti and through arguing over the proper principles of textual interpretation.

Nīlakaṇṭha would naturally be drawn to the Aśvistuti in particular. It is consistent with his interests as displayed elsewhere that he made it an important part of his plan for the commentary on the Mahābhārata. His other works demonstrate how he, a Ṛgvedin of the Āśvalāyana school, developed a special interest in the Vedāntic possibilities of the Ṛgveda Saṃhitā. He invented a new genre of work, the *mantrarahasyaprakāśa*, in which verses from the Ṛgveda were assembled and commented on in such a way as to elicit from them the story, and Vedāntic significance, of the Rāmāyaṇa, of the Bhāgavata, and of the Kāśīkhaṇḍa.[43] He used a similar Vedicizing method in the Harivaṃśa, but dispersed through the body of the commentary on the Viṣṇuparvan.[44] Nīlakaṇṭha even wrote a work, the Mantraśārīraka, in which the Ṛgvedic verses were used to generate or underwrite the contents of the Brahmasūtra. In all of these texts, the verses of the Ṛgveda were the source for the proof (*pramāṇa*) of the rest of the canonical literature, in a specifically nondualist vision. The Aśvistuti, with its constellation of Ṛgveda-like verses, was thus the obvious place to anchor his Bhāratabhāvadīpa, his illumination of the deep meaning of the epic.

---

43. Ch. Minkowski, "Nīlakaṇṭha Caturdhara's Mantrakāśīkhaṇḍa", *Journal of the American Oriental Society* 122/2 (2002), p. 329-344.

44. Ch. Minkowski, "Nīlakaṇṭha's Vedic Readings in the Harivaṃśa Commentary", in P. Koskikallio (ed.), *Epic, Khilas, and Purāṇas: Continuities and Ruptures. Proceedings of the Third Dubrovnik Conference on the Sanskrit Epics and Purāṇas*, September 2002, Zagreb, Croatian Academy of Sciences and Arts, 2005.

References

R. N. Dandekar (ed.), *Commentary by Devabodha on the Ādiparvan of the Mahābhārata*, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1941.

J. Eggeling, *Catalogue of the Sanskrit Manuscripts in the Library of the India Office* 6: *Saṃskṛit Literature*, London, Secretary of State for India, 1899.

D. Feller, *The Sanskrit Epics' Representation of Vedic Myths*, Delhi, Motilal Banarsidass, 2004.

E. W. Hopkins, *Epic Mythology*, Strassburg, Trübner, 1915.

P. V. Kane, *History of Dharmaśāstra* 1/2, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1975.

R. Kinjawadekar, *Mahābhāratam with the Commentary of Nīlakaṇṭha*, Poona, Citrashala Press, 1929-36.

S. Kuppuswami Sastri, *Triennial Catalogue of Manuscripts* (1916-17 to 1918-19) 3/1, *Sanskrit A*. Madras, Superintendent, Government Press, 1922.

A. Ludwig, *Der Rig-Veda oder die heiligen Hymnen der Brâhmana* 3, Prag, F. Tempsky, 1878.

Ch. Minkowski, "Nīlakaṇṭha Caturdhara's Mantrakāśīkhaṇḍa", *Journal of the American Oriental Society* 122/2 (2002), p. 329-344.

Ch. Minkowski, "On the Success of Nīlakaṇṭha's Mahābhārata Commentary", in F. Squarcini (ed.), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*, Florence, Firenze University Press, 2005, p. 225-252.

Ch. Minkowski, "Nīlakaṇṭha's Vedic Readings in the Harivaṃśa Commentary", in P. Koskikallio (ed.), *Epic, Khilas, and Purāṇas: Continuities and Ruptures. Proceedings of the Third Dubrovnik Conference on the Sanskrit Epics and Purāṇas*, September 2002, Zagreb, Croatian Academy of Sciences and Arts, 2005.

Ch. Minkowski, "Nīlakaṇṭha's Mahābhārata", *Seminar* 608 (2010), p. 32-38.

Ch. Minkowski, "The Meaning and Design of the Mahābhārata in Nīlakaṇṭha's Commentary", in F. Grimal – C. Vielle (eds.), *Proceedings of the Pondicherry Conference on Commentary*, Forthcoming.

H. Oldenberg, "Das altindische Âkhyâna, mit besondrer Rücksicht auf das Suparnâkhyâna", *Zeitschrift des Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 37 (1883), p. 54-86.

L. Renou, "L'Hymne aux Aśvin de l'Ādiparvan", in S. M. Katre – P. K. Gode (eds.), *A Volume of Eastern and Indian Studies Presented to Professor F. W. Thomas, C.I.E.*, Bombay, Karnatak Publishing House, 1939, p. 177-187.

N. Shalom, *The End of the Mahābhārata*, DPhil Thesis, Faculty of Oriental Studies, Oxford, Forthcoming.

M. A. Stein, *Catalogue of the Sanskrit Manuscripts in the Raghunatha Temple Library of His Highness, the Maharaja of Jammu and Kashmir*, Bombay, Nirnaya Sagara Press, 1894.

V. S. Sukthankar, *The Ādiparvan, For the First Time Critically Edited*, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1933.

V. S. Sukthankar, "Epic Studies V: Notes on Mahābhārata Commentators", *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 17 (1935-36), p. 185-202.

A. Weber, "Bibliographisches Anzeigen – Sanskrit Lesebuch von A. Hoefer", *Zeitschrift des Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 4 (1850), p. 399-400.

H. Weller, "Zum zweiten Heft der neuen Mahābhārata-Ausgabe", *Zeitschrift für Indologie und Iranistik* 7 (1929), p. 91-95.

SOUS LE SCEAU DE MAHĀVAIROCANA : LE RÔLE DES « LETTRES BRAHMIQUES » DANS LA MISE EN VALEUR DE LA LANGUE JAPONAISE

Jean-Noël Robert
Collège de France, Paris

Si l'importance du chinois dans la constitution de la langue et de l'écriture japonaises est reconnue de tous, on méconnaît souvent le rôle de l'apport indien dans ce long processus historique et linguistique. On ne peut dire que ce soit une affaire d'ignorance ; il s'agirait plutôt d'un désir plus ou moins conscient de simplifier la situation, car il est vrai que l'étude de l'interaction des deux premières langues au long de l'histoire est suffisamment complexe pour absorber la plus grande partie de l'attention des spécialistes. De plus, la dimension dans laquelle s'est exercée l'influence indienne est différente de celle du chinois : elle se situerait pour une grande part davantage du côté des représentations de la langue que de la linguistique elle-même, représentations qui concernent autant la religion que l'histoire mythique. C'est peut-être la principale explication de sa relative méconnaissance. Il y a cependant là un très vaste domaine de recherche encore insuffisamment défriché ; sans vouloir même songer à imiter ce que fit autrefois Jan Gonda dans son *Sanskrit in Indonesia*[1], car la relation que les deux archipels ont entretenue avec la langue sanskrite est fort différente, il serait cependant très utile d'envisager une étude synthétique du *Sanskrit au Japon* qui montrerait qu'au-delà du sino-japonais, au-delà des emprunts évidents de vocabulaire, au-delà de l'omniprésence actuelle des « lettres brahmiques » dans les temples et les cimetières, cette langue écrite a d'une façon profonde structurée la vision que les Japonais ont eue de leur culture. Nous nous proposons d'esquisser ici un aspect de la relation mytho-linguistique indo-japonaise en examinant quelques textes qui s'y rapportent et la fondent en doctrine.

Comme on le sait, la distinction entre langue et écriture était assez floue chez nombre d'auteurs anciens qui ont traité du rapport entre les langues ; cela est sans doute plus particulièrement vrai dans le monde sinisé, en raison bien sûr de la fonction signifiante des lettres elles-mêmes. Devant l'ampleur de la tâche que nous nous sommes proposée de façon un peu téméraire, il semble

1. J. Gonda, *Sanskrit in Indonesia*, New Delhi, International Academy of Indian Cultura, 1952.

plus raisonnable de nous en tenir ici à la question de l'écriture, d'autant plus qu'elle traverse l'ensemble de l'histoire intellectuelle du Japon.

Nous ne possédons rien d'une éventuelle époque où il y aurait eu une culture japonaise, et aussi une langue japonaise, encore vierges de tout apport chinois. Même la *Chronique des choses anciennes (Kojiki)*, datée de 712 et se présentant comme le plus ancien ouvrage japonais, où sont consignés des mythes et des récits historiques attribués à une haute antiquité, dans la mesure où elle est rédigée en chinois, est inévitablement insérée dans les modèles historiographiques provenant du continent. Si nous pouvons prétendre que nous en savons malgré tout plus, grâce à ce document, sur l'univers mythique des anciens Japonais que sur les mythes gaulois, il nous manque cependant des textes d'où toute influence chinoise soit absente, et il est d'ailleurs douteux qu'il y en ait jamais eu. Ce que nous possédons, ce sont des textes rédigés par des lettrés pétris de culture chinoise, qui ont écrit dans une langue mixte où s'entremêlent tirades en chinois classique, poèmes japonais transcrits et une impressionnante onomastique divine, humaine et géographique. Ces traits rendaient ce texte difficile à la lecture même pour les lettrés japonais de l'ancien temps, et probablement incompréhensible pour tout Chinois qui se serait risqué à le lire. On peut en faire ressortir d'autant mieux le contraste qu'il présente avec l'autre grand livre japonais des origines, pratiquement contemporain, les *Annales du Japon (Kojiki)*, rédigé huit ans plus tard en 720, dont le style chinois est le plus souvent impeccable. Il est vrai que le fait que des lettrés chinois en aient directement écrit une partie importante, ainsi qu'il semble l'être à présent clairement démontré, expliquerait de façon fort satisfaisante cette importante caractéristique. Ce ne saurait d'aucune façon être une coïncidence que deux ouvrages de style si différents soient apparus presque en même temps. On serait tenté de dire que le premier était destiné aux Japonais eux-mêmes, alors que le second devait prendre place auprès des monuments de l'historiographie chinoise dans une sorte de patrimoine commun du monde sinisé, à la manière du *Samkuksaki* coréen du XII^e^ siècle, qui s'appuie sur des ouvrages antérieurs.

À côté de ces deux ouvrages historiques, nous avons, datant de la fin du même VIII^e^ siècle, bien que plus tardifs, deux autres textes d'importance relative très inégale, mais qui intéressent notre propos. Il s'agit tout d'abord du vaste recueil poétique préclassique intitulé *Man.yô-shû* qui nous a conservé près de quatre mille cinq cents poèmes japonais de longueurs variables et pouvant être datés pour la plupart entre l'an 600 et 759. L'autre est considérablement plus court ; intitulé *Poèmes sur la trace du pied de Bouddha (Bussokuseki no uta)*, il est en réalité constitué de vingt-et-un poèmes gravés sur pierre auprès de la représentation de l'empreinte du pied de Bouddha au Yakushi-ji de Nara. Ces poèmes remontent aussi très probablement à la moitié du VIII^e^ siècle.

Le point commun, que je voudrais souligner ici, entre ces quatre monuments littéraires du VIII^e^ siècle est d'ordre littéraire et graphique ; il faut se rappeler tout d'abord que les deux ouvrages historiques mentionnés en premier, rassemblés de façon commode mais quelque peu disgracieuse aux oreilles françaises sous l'appellation abrégée de *Ki-ki*, nous ont transmis eux aussi un demi-millier de poèmes en langue japonaise. Ils sont tous notés grâce

au système d'écriture connu sous le nom de *Man.yô-gana,* qui signifie les « caractères syllabiques du *Man.yô(-shû)* ». Cette appellation est cependant, à notre avis, trompeuse. Elle désigne en effet couramment l'usage consistant à noter la langue japonaise grâce à des caractères chinois pris uniquement pour leur valeur phonétique, indépendamment de leur sens ; ainsi, au tout début du recueil, nous trouvons le mot *fukushi mo yo* « ta petite pelle », qui s'épellera, d'après le sens courant des caractères chinois utilisés, *fu* « toile », *ku* « longtemps », *shi* « penser », *mo* « cheveux », *yo* « donner ; avec ». Ce mot constitue une bonne illustration du principe de base du procédé syllabique qui deviendra la norme dans l'écriture japonaise : chaque caractère chinois, prononcé selon la restitution adaptée à la phonétique japonaise de sa valeur chinoise correspond à une syllabe ouverte, et le lecteur devrait théoriquement faire abstraction de son sens pour n'en considérer que le son, dont l'enchaînement fera un mot japonais accompagné des suffixes enclitiques indiquant son rôle dans la phrase. Nous avons donc ici le système dit *Man.yô-gana* dans sa plus simple expression.

Mais si nous considérons quelques vers du même poème, nous remarquons vite que ces syllabes-là sont beaucoup moins phonétiques qu'elles n'en ont l'air. Le même mot « petite pelle », par exemple, est répété au vers suivant, cette fois avec des caractères signifiant « homme », « souverain / vous », « volonté », « maintenir ». Une explication mécanico-esthétique, oserons-nous dire, nous est suggérée par les pratiques calligraphiques postérieures, pratiques constituant la plus quotidienne des activités artistiques japonaises, du moins dans les milieux courtois et urbains. Il est en effet de bon ton, lorsque l'on écrit en japonais une lettre ou un poème, de faire varier les caractères utilisés pour noter le même phonème s'ils doivent être proches l'un de l'autre, une trop grande fréquence de caractères donnant une impression de monotonie et de manque de goût. Cependant, dans ces pratiques le sens même des signes syllabiques ne compte plus, car leur *ductus* est trop éloigné des caractères chinois dont ils sont dérivés pour que leur usage puisse influer sur la compréhension du texte qu'ils notent ; cela ne pourrait se faire qu'au prix d'une considération diachronique que l'on n'attend pas du lecteur. Peut-on dire alors que ce sont malgré tout des soucis esthétiques qui ont mené à la diversification des signes notant les mêmes phonèmes, mais sous l'influence des pratiques poétiques chinoises, où l'on recommande aussi d'éviter la répétition de mêmes caractères dans les poèmes ? C'est-à-dire que la transposition se ferait ici au nom des modes de l'écriture poétique chinoise, comme si les caractères étaient considérés comme signifiant, alors que plus tard, dans l'écriture syllabique, elle se fera au nom de pratiques calligraphiques.

Mais l'indécision graphique du *Man.yô-shû* ne concerne pas que les sinogrammes pris phonétiquement ; on y trouve aussi l'alternance des sinogrammes à lire sur le mode « explicatif ». Ainsi le verbe « tenir » *(mochi)* se trouve écrit alternativement, à deux vers d'intervalle, une fois à l'aide de deux caractères à lire phonétiquement, une autre fois à l'aide du caractère signifiant « tenir » en chinois, dont *mochi* et ses variations conjuguées sont la lecture « explicative » usuelle en japonais. L'alternance de caractères à lire en lecture explicative ou en lecture phonétique est d'ailleurs tout à fait semblable

à celle que l'on trouvera régulièrement dans l'écriture japonaise répandue à partir de l'époque de Heian. Ce ne serait donc qu'une simple affaire de *ductus* dans les signes phonétiques qui expliquerait la différence d'aspect des deux modes d'écriture, reposant par ailleurs sur le même principe, mais que l'indécision de leur emploi viendrait de ce que l'écriture du *Man.yô-shû* représenterait les premiers efforts des Japonais pour noter leur langue, les balbutiements d'un système en cours d'élaboration. On pourrait d'ailleurs ajouter à ces exemples un grand nombre d'autres, où les mots sont exprimés par de véritables rébus qui semblent venir tout droit des premiers temps de l'écriture et qui nous entraîneraient dans le même sens : ce livre, dans lequel les Japonais se plaisent à contempler l'origine de leur littérature à proprement parler refléterait l'aube des temps et de la civilisation.

Cela pourrait être vraisemblable si nous n'avions pas également, dans les deux ouvrages historiques qui sont bien antérieurs, un grand nombre de poèmes de langue japonaise et non pas chinoise, ainsi que nous l'avons dit, qui sont consignés dans ces *Man.yô-gana* déjà mentionnés, mais qui présentent avec l'écriture syllabique typique du *Man.yô-shû* une différence considérable et que l'on peut saisir du premier coup d'œil. À l'encontre du foisonnement enchanteur de celui-ci, les poèmes des *Ki-ki* sont notés selon un système syllabique rigoureux d'une très grande régularité, même si elle n'est pas parfaite. Le même phonème, à l'intérieur au moins d'un même poème, est noté par le même sinogramme pris phonétiquement. Plus intéressant encore, nous avons un certain nombre de ces poèmes qui se retrouvent en version identique à la fois dans le *Kojiki* et dans le *Nihon-shoki* : alors qu'ils ne sont pas notés par les mêmes caractères dans l'un et l'autre texte, les sinogrammes choisis sont à chaque fois les mêmes pour exprimer les mêmes phonèmes. Le système est donc très cohérent à l'intérieur de chaque livre. Si nous prenons l'illustre exemple de ce qui est considéré comme le premier *waka* de la littérature japonaise, prononcé par nul autre que le dieu Susanoo no Mikoto et chantant l'octuple haie dont il a entouré sa parèdre Kushinada-hime, les quatre syllabes du mot « octuple haie », *yae-gaki,*employé trois fois dans un poème de trente et une syllabes – ce qui n'est certes pas un usage à imiter – sont notées à chaque fois avec les mêmes caractères, à une exception près, laquelle peut sans doute s'expliquer par une simple variante scribale. On ne peut donc qu'être impressionné par cette régularité qui contraste si fortement avec l'exubérance caractéristique du *Man.yô-shû*.

Il en va de même si nous regardons le système graphique employé dans les *Poèmes sur la trace du pied de Bouddha*; pas plus que dans les *Ki-ki* nous ne trouvons l'usage de sinogrammes pris pour leur valeur sémantique, auxquels on aurait ajouté les suffixes grammaticaux du japonais à l'aide de caractères pris pour leur son. Tous les mots sont transcrits par des caractères phonétiques, dont le répertoire est limité et qui sont donc employés sans considération esthétique, mais avec une très grande efficacité. Il mérite aussi d'être remarqué que ce qui est sans doute le premier corpus poétique indépendant en langue japonaise, à la différence des *Ki-ki,* où les poèmes sont insérés de façon dispersée dans un texte en prose, se situe entièrement dans la sphère religieuse bouddhique, et de rappeler que ce recueil est prati-

quement contemporain du *Man.yô-shû* ; les deux dates sûres que nous ayons étant 753 pour le premier, 759 pour le second, ils n'ont très probablement pas été constitués à un grand intervalle l'un de l'autre. Comment alors expliquer l'immense différence entre les procédés de transcription ? D'autant plus que l'on trouve dans les *Poèmes sur la trace du pied de Bouddha* les mêmes caractères phonétiques (le *de* par exemple) que ceux que l'on trouve sur la lame de la célèbre épée d'Inariyama datée du v^e^ siècle et peut-être même reliée à l'empereur Yûryaku, que nous allons retrouver bientôt.

L'explication par la prise de conscience progressive du caractère phonétique de l'écriture, envisagée plus haut, est évidemment la plus simple : du chaos initial, à l'ordre final, nous aurions ici en résumé l'histoire de l'écriture japonaise. Cela se justifierait d'autant mieux que le poème du *Man.yô-shû* que nous avons cité, le premier du recueil, est attribué à l'empereur Yûryaku, qui aurait régné dans la seconde moitié du v^e^ siècle : en trois siècles, le système syllabique pouvait s'édifier à loisir. Comme on s'en doute, l'attribution impériale de ce poème est fortement contestée par les spécialistes, mais ce n'est pas cette question qui doit nous retenir ici. Il est beaucoup plus important d'attirer l'attention sur un aspect de ce système qui, à notre connaissance, n'a pas encore fait l'objet d'une étude d'ensemble et qui devrait pourtant, si on le considère dans toute son ampleur, ruiner toute idée d'un quelconque primitivisme de cette écriture. Il s'agit en réalité d'un texte fort intriqué où la valeur sémantique des signes utilisés en principe phonétiquement est à prendre pleinement en considération et confère à ce morceau une pluralité de lectures qui contribuent toutes à renforcer le sens de surface en en accentuant la teneur érotique, bien que, rassurons le lecteur, il n'y ait rien que de très convenable. Il n'en sera donné ici que quelques exemples, mais prévenons d'emblée que l'on pourrait aller beaucoup plus loin.

Disons tout d'abord que cette pièce qui ouvre le premier grand recueil poétique proprement japonais présente quelques ressemblances frappantes avec le premier poème du plus fameux ouvrage de l'Extrême-Orient sinisé, le *Livre des Odes (Shijing)*, ressemblances qui sont justement soulignées par les graphies choisies : ainsi le caractère employé phonétiquement pour *ku(n)* et signifiant « souverain », ou « vous » (l'objet de ses pensées) se trouve aussi dans le poème du *Shijing*, de même que le son *shi* est exprimé une fois avec le caractère « penser », qui se trouve aussi dans le poème chinois, une autre fois avec le caractère « volonté », qui indique la tension de l'esprit vers l'être aimé. Plus intéressant encore de considérer les caractères pris ensemble : ainsi, le *ku-shi* du premier *fukushi* signifie « penser/aimer éternellement », le second *ku-shi,* « vous désirez » ou « volonté impériale », les deux composés rappelant la lettre même du poème chinois, qui décrit l'amant ressassant son désir. Le caractère pour « plante » *(na)* se trouve aussi dans le texte chinois.

Il y a aussi plus égrillard, pourrait-on dire : la première occurrence du verbe tenir *(mochi)* est certes phonétique, mais si l'on considère le sens des caractères qui l'expriment, ils signifient « lait maternel », tout aussi bien que « poitrine de la mère », à laquelle donc « pense éternellement » le poète. Que « mère » ait plutôt ici le sens de « femme » est indiqué par les deux dernières syllabes du poème : transcrivant des particules en principe

purement grammaticales au sens de « et aussi » *(wo mo)*, elles sont encodées comme « mâle-maternel », donc « mâle-femelle », ce qui correspond parfaitement au caractère nuptial du premier poème du *Shijing*. Faut-il vraiment avoir mauvais esprit pour trouver ces sens subtextuels ? En réalité, le *Man.yô-shû* en fourmille, mais nous nous arrêterons ici, tout en rappelant que ces interprétations entièrement fondées sur la graphie même n'ont rien à voir avec les tentatives que l'on fit naguère pour trouver des sous-entendus érotiques en langue coréenne moderne, tentatives que personne n'a prises au sérieux malgré leur retentissement médiatique, et qui ont sombré dans un oubli bien mérité.

Il est donc clair que l'écriture pluridimensionnelle du *Man.yô-shû,* qui n'est pas, répétons-le, les *Man.yô-gana* tels qu'on comprend d'ordinaire ce terme, ne reflète pas un état encore nébuleux de conscience de la valeur phonétique du signe, elle apparaît bien au contraire, dans ses aspects les plus achevés, comme une surcomposition savante qui met à profit les possibilités infinies de l'écriture chinoise. Cette élaboration s'est faite à partir d'un système bien plus simple et régulier qui surgit pratiquement tout fait dans l'histoire du Japon. On n'y voit guère d'évolution que sur des points de détail. La raison devrait en être évidente : les Japonais n'ont fait qu'appliquer à leur langue la pratique qui était déjà fort ancienne en Chine au v^e^ siècle de transcrire les sons du sanskrit à l'aide des caractères chinois pris phonétiquement, notamment pour noter les *dhāraṇī* fort longues dont regorgeaient les *sūtra*. Dans un texte entièrement rédigé en langue chinoise, comme le *Nihon shoki*, les poèmes de langue japonaise insérés en caractères phonétiques apparaissent tout à fait comme les *dhāraṇī* indiennes dans les textes bouddhiques traduits en chinois. Rappelons à ce sujet que si les tout premiers exemples de ces transcriptions, d'ailleurs limitées à des noms propres, sur l'épée d'Inariyama sont datés du v^e^ siècle, l'autre plus ancien spécimen, attesté sur une lamelle de bois antérieure à 652, est le début d'un *waka*, un indice très remarquable du lien entre l'élaboration de l'écriture japonaise et la nécessité de noter la poésie. Cela n'est pas sans rappeler l'hypothèse, certes bien controversée, émise il y a quelques années par l'helléniste Barry B. Powell sur l'origine de l'alphabet grec[2], qui serait né de la nécessité de noter les poèmes homériques, si ce n'est que, dans le cas du Japon, il n'y aurait qu'un transfert des procédés déjà en usage en Chine pour noter le sanskrit.

Quoi qu'il en soit, même si la filiation entre les textes bouddhiques traduits en chinois et la phonétisation de l'écriture japonaise est indéniable, elle n'est pas mise en relief dans les premiers monuments de cette écriture. Ce qui est évident, en revanche, c'est son lien avec la notation poétique. Mais, avec le petit corpus des vingt et-un poèmes sur l'empreinte de Bouddha, nous avons une première attestation claire d'une relation particulière entre poésie, bouddhisme et écriture syllabique. Cette relation particulière va s'affirmer dans le nom même qui sera donné au système d'écriture phonétique à l'époque

2. B. B. Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

de Heian (IXe-XIIe siècle), l'âge d'or de la culture classique japonaise. Comme chacun sait, les caractères syllabiques, qu'ils soient notés sous une forme cursive ou anguleuse, dérivée dans tous les cas de sinogrammes désormais privés de leur sens, reçoivent au cours de cette période le nom de *kana*, terme écrit à l'aide de deux caractères chinois signifiant littéralement « nom d'emprunt » et notant selon le procédé de la lecture explicative un composé japonais dérivé de *kari-na* et signifiant « lettre provisoire », presque « ersatz d'écriture ». On sait aussi que ce terme s'oppose à celui de *mana*, signifiant cette fois « nom vrai (ou réel) », « lettre véritable », qui sert bien sûr à désigner les caractères chinois comme notant la langue chinoise. Ce sont là des faits bien connus et il est inutile de s'y attarder, mais ce que l'on ne remarque presque jamais, c'est que le composé si japonais d'apparence de *kana*, lu, répétons-le en « pur » japonais et qui dénote un procédé d'écriture considéré comme si propre au pays, s'inscrivait en réalité dans une tout autre dimension intellectuelle, qui était celle de la pensée bouddhique.

En effet, lu non plus *kana* en lecture « explicative », mais *kemyô* en lecture « phonétique » sino-japonaise, c'est-à-dire sous exactement la même apparence formelle, seul changeant le mode de lecture, ce terme avait déjà une longue histoire dans les textes bouddhiques chinois. Prononcé *jiàmíng*, il avait été utilisé pour traduire, entre autres, le terme sanskrit *prajñapti*, « dénomination provisoire » ou « conditionnelle », terme que l'on trouve dans nombre de textes importants, que ce soient des *sūtra* ou des *śāstra*, mais dans certains en particulier qui ont joué un grand rôle au Japon. L'une des occurrences les plus fameuses se découvre dans le *Traité du Milieu* (*Chûgan-ron* en prononciation japonaise), lié bien sûr au nom prestigieux de Nāgārjuna. Nous ne citerons ici que l'une des stances où elle apparaît : « Les entités nées des causes et conditions, je les expose comme étant vacuité, et aussi comme étant dénominations conditionnelles, et encore comme ayant pour sens la voie médiane… » Il s'agit d'un passage particulièrement important dans le bouddhisme sino-japonais en ce qu'il fonde le dogme dit des « trois vérités », qui est encore actuellement l'un des sujets les plus débattus de l'histoire des doctrines. Il est en fait si important qu'il se trouve repris tel quel tout au début de l'une des œuvres les plus fondamentales qu'aient élaborées les penseurs bouddhistes d'Extrême-Orient, la célèbre *Somme de Contemplation* (*Mohe zhiguan/Maka-shikan*) du moine chinois Zhiyi (VIe siècle), traité bouddhique des plus étudiés au Japon à l'époque de Heian.

On pourrait peut-être objecter que le mot japonais *kana* se trouve écrit de deux façons différentes, soit avec les caractères *jiàmíng,* soit avec les caractères lus en chinois *jiàzì*, et que le rapprochement que nous faisons ne coïnciderait qu'avec l'une des graphies possibles. Or il se trouve que, justement, dans un ouvrage bouddhique réputé traduit du sanskrit en chinois et attribué à

Harivarman, le *Traité sur l'établissement du réel* (titre couramment restitué en *Satyasiddhi-śāstra ; Jôjitsu-ron*), le terme est rendu par un composé de trois caractères qui mêlent les deux caractères en question : *jiàmíngzì/kemyôji*[3].

Ainsi, il se trouve que le mot japonais *kana* était noté par un terme de la scolastique bouddhique non seulement fort répandu, mais se trouvant dans des textes qui étaient parmi les plus étudiés au Japon du milieu du VIII^e^ siècle, lorsque justement l'école des Trois Traités, où le *Traité du Milieu* occupait une place centrale, et l'école de l'Etablissement du Réel connaissaient leur apogée dans l'archipel, et au moment aussi où le moine chinois Ganjin apportait à Nara la *Somme de contemplation*. Nous ne savons pas à quelle époque ce composé scolastique bien attesté a été choisi pour désigner une réalité culturelle sentie comme proprement japonaise, mais nous avons une assez bonne idée de l'époque à laquelle l'insertion de l'écriture syllabique dans la vision doctrinale bouddhique se présente comme clairement constituée. Nous nous en tiendrons ici à quelques étapes significatives.

Il est certain qu'à la fin du X^e^ siècle étaient identifiés les quarante-sept phonèmes fondamentaux de la langue japonaise, notés par le même nombre de graphèmes syllabiques. Deux comptines datables de cette époque les rassemblent en une liste mnémotechnique, la première étant une simple énumération, la seconde un poème dont les vers sont peu cohérents. Elles furent complètement supplantées au tournant de l'an mil, sans que l'on puisse préciser davantage, par le célèbre poème dit « Poème des couleurs » *(iroha no uta)*, attesté dès 1079 mais certainement antérieur. On sait qu'un moine du XII^e^ siècle, Kakuban, a le premier rapproché ce poème japonais de la fameuse stance sur l'impermanence des composés (en pâli *aniccā vata saṅkhārā*) connue au Japon par sa citation dans le *Sūtra du Nirvāna* ; il présentait ainsi ce poème en langue japonaise noté en *kana*, ces « lettres provisoires » qui étaient en même temps des dénominations phénoménales *(prajñapti)* comme une transposition de l'un des enseignements fondamentaux du bouddhisme indien. Alors que les deux comptines qui avaient précédé ce « Poème des couleurs » étaient bien anodines, nous avons désormais l'inventaire phonétique et graphique de la langue japonaise fermement implanté dans la doctrine bouddhique. Ajoutons qu'il n'était pas besoin du rapprochement effectué par Kakuban pour s'en apercevoir, car tant le sens général que l'emploi de certains termes bouddhiques y sont suffisamment explicites pour que tout lecteur s'en aperçoive.

De la fin de l'époque de Heian au début de Kamakura s'était diffusée très largement dans la littérature l'idée selon laquelle l'auteur du « Poème des couleurs » n'était autre que le grand Kûkai lui-même, lequel, étant mort en

---

3. On ne saurait non plus ignorer le vers décisif du chapitre II du *Sûtra du Lotus*, dans les stances finales où le Bouddha déclare : « Il n'existe qu'un seul et unique véhicule,/ il n'y en a pas deux, il n'y en a pas trois,/ hormis les expédients prêchés par l'Eveillé,/ qui ne sont qu'appellations provisoires / destinées à guider les êtres. » (notre traduction p. 80, ici remaniée ; texte chinois du Taishô Tripitaka : IX, p. 8a19). Le texte chinois donne bien aussi *jiàmíngzì/kemyôji* ; il ne saurait s'agir d'une coïncidence, et la notoriété du Sûtra à l'époque de Heian incite à reconnaître dans ce passage la source du mot *kana*.

835 et ne s'étant guère intéressé aux lettres japonaises, ne saurait être considéré comme l'origine de ces vers. Il est cependant intéressant de se demander pourquoi, une fois surgie cette idée, la tradition l'accepta de façon si unanime. La première explication qui vient à l'esprit est qu'il s'agit d'une manifestation de plus du caractère de « héros culturel » de Kôbô-daishi, à qui l'on a prêté de tout temps une quantité de réalisations importantes, sans que cette attribution soit à prendre au sérieux. Mais il semblerait qu'il y ait malgré tout un lien plus substantiel entre Kûkai et le poème qui est placé sous son auguste nom, et que ce lien pourrait expliquer non seulement cette attribution, mais aussi une partie de la réinterprétation du sens et du rôle du syllabaire japonais.

Rappelons tout d'abord que Kûkai, fondateur de l'école dite « ésotérique » du bouddhisme japonais, avait rapporté de son bref séjour en Chine un nombre important de textes concernant un domaine des sciences bouddhiques jusqu'alors méconnu dans l'archipel, les « lettres brahmiques » *(bonji* ou *bonbun)*, au sens « d'écriture indienne », aussi appelées « écriture *siddham* », dont l'étude s'est perpétuée au Japon jusqu'à nos jours alors qu'elle s'étiolait en Chine même, sans doute en conséquence de la disparition progressive de l'ésotérisme comme école indépendante sur le continent. Il est impossible même d'esquisser en si peu d'espace l'importance religieuse de cette écriture dans le bouddhisme japonais, mais rappelons qu'elle fut aussi cultivée avec tout autant d'ardeur dans l'école Tendai, la grande rivale de l'école ésotérique de Kûkai, transmise à la même époque par son condisciple Saichô, avant de se propager dans d'autres écoles et sectes japonaises. On assiste actuellement chez les historiens à une remarquable réévaluation du rôle des « lettres brahmiques » dans la constitution de la civilisation écrite japonaise, qui n'est pas sans rapport avec ce que nous essayons d'établir ici. En tant que l'un des grands protagonistes de l'exaltation du sens suprême de cette écriture, Kûkai a certainement donné la garantie de son prestige à son développement ultérieur. Rappelons simplement deux vers de l'eulogie qui clôt l'un de ses brefs mais importants traités doctrinaux, la *Clef secrète du Cœur de la sapience*, dans laquelle il met en relief le sens des « lettres brahmiques » dans la notation de la *dhāraṇī* du *Sūtra du Cœur* :

> Une lettre, une phrase s'étend à l'ensemble de l'univers / sans fin ni commencement elle est à la mesure de notre pensée / aveuglés par la taie de leur œil, les êtres ne voient rien / la sagesse de Mañjuśrī peut défaire leur trouble.

Le terme rendu ici par « lettre », *zì/ji*, est l'un des deux composants possibles du binôme chinois rendant le mot japonais *kana*. Il réapparaît dans un autre opuscule de Kûkai consacré aux lettres. Il s'agit du *Shô-ji-jissô gi*, titre que nous permettrons de rendre ici de façon un peu libre par « Du sens des phonèmes, des graphèmes et de la réalité qu'ils expriment ». Le préambule en est instructif :

> Le Tathâgata qui prêche la Loi se doit d'emprunter les signes d'écritures (*monji*), lesquels ont pour emplacement (*shozai*) la substance (matérielle) des six objets sensoriels (*rokujin sono tai nari*), tandis que l'origine des six objets sensoriels est la Loi. Il s'agit donc du triple mystère de bouddha, triple mystère qui s'étend en égalité à l'ensemble du Plan de Loi et est éternel.

On retrouve ici la même idée que dans la citation précédente ; bien que, cette fois, les lettres soient une composante du « triple mystère », il est clair que Kûkai tient à les rendre coextensives à l'univers en toutes ses dimensions (la suite du texte montre explicitement que le terme « Plan de Loi » est à prendre au sens de « dix mondes »). Remarquons en passant que le verbe rendu ici par « emprunter » *(jiè/sha)* est un quasi-synonyme du premier composant du binôme lu *kana* en japonais, ce qui rend d'autant plus frappant que la variante *míng/myô* (« nom ») du second terme de ce même binôme se trouve également jouer un rôle dans ce traité, puisque Kûkai le donne comme équivalent de « lettre » dans le passage suivant :

> Sitôt le souffle déployé à l'intérieur et à l'extérieur, il résonne et est appelé « voix » ; la résonance est portée par la voix, celle-ci est donc l'origine de la résonance. La voix ne se déploie pas en vain, elle exprime le *nom* des choses ; leur appellation *(hào/gô)* se dit « lettre ». Le nom évoque une substance (un corps : *tǐ/tai*), que l'on appelle « aspect réel » (= objet).

Nous ne pouvons aller ici plus profondément dans la question de cet « aspect réel », dont l'évolution au Japon est étroitement liée aux doctrines centrées sur le *Sūtra du Lotus* ; retenons seulement que les lettres sont reliées par Kûkai directement à leur « objet », appelé « réalité ». Un peu plus loin dans le texte, il précise qu'il y a dix classes de lettres, correspondant aux « dix mondes », c'est-à-dire les six voies, les trois véhicules et le monde de bouddha : les lettres des neuf premières dimensions sont erronées *(wàng/mô = mṛṣā)*, seules celles de la dernière sont vraies *(shinjitsu)*. La conclusion étant que celles-ci expriment la langue secrète qui est celle des *mantra*. Ce terme est traduit en sino-japonais, comme ici, par « paroles véritables » *(shingon)*. Or, nous avons vu plus haut qu'un terme voisin, « lettres véritables », servait à désigner les caractères chinois par opposition aux « lettres provisoires » qu'étaient les caractères syllabiques japonais.

Nous avons donc d'un côté une opposition caractères chinois – syllabaire japonais exprimée dans les termes de « lettres véritables » – « lettres provisoires », et de l'autre une opposition « lettres véritables » – « lettres erronées », les premières étant les « lettres brahmiques » (*bonji* en japonais), dont Kûkai faisait découvrir les secrets au Japon, les secondes étant toutes les écritures mondaines. Il suffisait alors de redécouvrir l'identité de principe du syllabaire japonais et des « lettres brahmiques » pour porter le premier au niveau des secondes. Le « Poème des couleurs » mentionné plus haut est l'une des étapes de cette évolution, et son attribution à Kûkai est, en fin de compte, riche de sens. Tout d'abord parce que, si Kakuban l'a fait correspondre à la stance du Nirvāna, on aurait aussi intérêt à la rapprocher d'une stance citée par Kûkai lui-même dans son petit traité, dont les quatre vers peuvent aisément se superposer à ceux du « Poème sur les couleurs ». Ensuite parce que les quarante-sept syllabes ainsi fixées correspondent au nombre des « lettres brahmiques » accepté par le même Kûkai, qui suit la tradition rapportée par

Xuanzang[4]. L'autre étape importante est franchie par le moine Myôkaku, de l'école Tendai, qui, à la fin du XI^e^ siècle, fut sans doute le premier à classer le syllabaire japonais selon l'ordre des grammairiens indiens – et donc des lettres brahmiques – classement qui est encore utilisé en japonais moderne.

Nous avons désormais les bases des conceptions qui mèneront progressivement aux idées développées par le grand moine et poète Jien à la toute fin du XII^e^ siècle, idées que nous avons examinées par ailleurs et qui seront à leur tour reprises au cours des siècles. Rappelons qu'elles reviennent à hausser la langue japonaise au niveau de la « langue brahmique », c'est-à-dire le sanskrit, et par conséquent bien au-dessus de la langue chinoise. L'un des principaux arguments avancés en soutien de cette thèse est justement la nature syllabique de l'écriture japonaise, ainsi que l'identité du nombre de signes des deux systèmes indien et japonais. Ces idées déboucheront plus tard encore sur l'équivalence des poèmes japonais *(waka)* et des *dhāraṇī*, justement parce que les deux sont notées par des signes qui sont purement phonétiques. Cela peut presque apparaître comme une tautologie, puisque nous avons vu que c'est justement la nécessité de noter phonétiquement les mots sanskrits en caractères chinois qui a mené à l'individualisation du syllabaire japonais, mais ce processus historique a été en quelque sorte intériorisé par l'interprétation religieuse qui en a été faite.

Plus tard encore, bien que l'on ait voulu, encore une fois, faire remonter cette idée à Kûkai, l'identification entre le bouddha solaire Mahāvairocana et la déesse solaire japonaise Amaterasu vint couronner ce processus. Dès lors, tout cela n'avait plus rien d'étonnant, puisque c'était le sceau même de Mahāvairocana qu'avait fixé la déesse, sa propre émanation, au fond de l'océan lors de la création du Japon, et que c'était à ce bouddha que Kûkai attribuait l'enseignement sur le sens des phonèmes, des graphèmes et de la réalité au début de son traité.

Références bibliographiques

B. B. Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

J. Gonda, *Sanskrit in Indonesia*, New Delhi, International Academy of Indian Cultura, 1952.

R. H. Van Gulik, *Siddham : An Essay on the History of Sanskrit Studies in China and Japan*, New Delhi, Sharada Rani ("Śata-piṭaka Series" 247), 1980 (1956[1]).

Kôyasan-Daigaku (éd.), *Jikkan-shô* [*Opuscules de Kûkai en dix livres*], Kôyasan-Daigaku, 1966 (édition remaniée, 1941[1]).

Z. Nakamura, K. Ishimura, K. Mitomo, *Bonji jiten* [*Dictionnaire des "Lettres brahmiques"*], Tôkyô, Yûzankaku, 1977.

J.-N. Robert (trad.), *Le Sûtra du Lotus, suivi du Livre des sens innombrables et du Livre de la contemplation de Sage-Universel*, Paris, Fayard, 1997.

T. Shinkawa, *Kanji-bunka no naritachi to tenkai* [*La formation et le développement de la culture sinographique*], Tôkyô, Yamakawa ("Nihon-shi libretto" 9), 2002.

4. Rappelons que selon les auteurs sino-japonais, le *siddham* peut compter 28, 42, 46, 47, 49, 50, 51 lettres.

LES REPRÉSENTATIONS DU MONDE ET DES LANGUES : LE CAS CHINOIS

Viviane Alleton
École des hautes études en sciences sociales, Paris

Dans la continuité d'un travail sur les systèmes de représentations en Inde, en Chine et au Japon, mené à l'École des hautes études en sciences sociales pendant une quinzaine d'années avec Charles Malamoud et un petit nombre de collègues, je vais, sous un tout autre angle, présenter quelques remarques sur les représentations occidentales de la langue chinoise. Autrement dit, m'interroger sur les origines et la persistance de la croyance selon laquelle il y aurait une incommensurabilité linguistique et conceptuelle entre Chine et Occident.

I. *Quatre siècles entre découvertes et illusions*

Les premiers témoignages que nous ayons d'un regard européen sur la Chine sont grecs et c'est une image d'exotisme[1]. À Rome, on fut fasciné par la soie, qui était importée. Les relations commerciales qui n'ont, autant qu'on le sache, jamais cessé, furent indirectes jusqu'à l'époque de l'empire mongol au XIII^e siècle. À l'ouest les Mongols avaient pris Kiev en 1242, conquis l'Iran en 1259 ; entre 1233 et 1279 ils s'assurèrent la domination sur la Chine. Il fut alors possible de circuler d'une extrémité à l'autre de l'Eurasie. C'est ce qu'on appela la *pax tartarica*. On échangea alors quelques ambassades, comme celle de Guillaume de Rubruck envoyé par le roi de France à la cour mongole en 1253 ou Jean de Monte Corvino, envoyé par le pape un peu plus tard et qui sera nommé en 1307 « archevêque de Cambaluc » (ville qui deviendra Pékin). Des missionnaires franciscains s'installèrent un moment. Des commerçants européens firent le voyage ; certains y séjournèrent et en donnèrent le récit, comme Marco Polo (entre 1271 et 1295)[2]. De cette époque datent quelques

1. G. Cœdes, *Textes d'auteurs grecs et latins relatifs à l'Extrême-Orient depuis le IV^e siècle av. J.-C. jusqu'au XIV^e siècle*, Paris, Ernest Leroux, 1910.
2. A. T'Serstevens, *Le Livre de Marco Polo ou le Devisement du monde*, Paris, J. Susse, 1944 (Albin Michel, 1983).

textes en chinois dans les archives européennes[3]. Pendant des siècles, il fut question surtout des biens matériels et quand il y eut des récits de voyageurs, ceux-ci mentionnèrent l'organisation de l'empire et quelques traits de mœurs.

Cela changea après que les Portugais eurent emprunté la route maritime du sud en 1514. Des indications indirectes sur la langue et l'écriture furent d'abord données par le jésuite François Xavier, qui ne pénétra pas en Chine mais seulement au Japon : il attira l'attention de ses correspondants européens sur le fait que des Japonais ignorant le chinois pouvaient comprendre des textes écrits dans cette langue. L'écriture chinoise passa alors pour transnationale, ce qui fascina des Européens à la recherche d'une « langue universelle ». Cette illusion durera longtemps. C'est seulement après l'entrée en Chine même de Matteo Ricci que les questions linguistiques furent mises à l'ordre du jour dans toutes leurs dimensions. Ce jésuite, qui avait d'abord séjourné dans le port ouvert de Macao, franchit la frontière en 1583. Lui et ses successeurs parlent, lisent et écrivent le chinois. Ricci qualifie assez bien les différences entre la langue classique et la langue vernaculaire de son époque, dont il voit que ce sont deux états, certes très éloignés, d'une même langue. Il va jusqu'à écrire que la différence entre ces deux formes est « entièrement affaire de composition et de style ». Il traduit et rédige en chinois, et crée un certain nombre de néologismes, nécessaires pour les notions de géographie moderne qu'il introduit, comme « pôles nord » et « pôle sud », « équateur » et sur la mappemonde qu'il dessine, des toponymes comme « Océan atlantique » ou « Méditerranée ». Le premier ouvrage publié en Europe qui traite brièvement de la langue et de l'écriture chinoise, paraît à la même époque, en 1591, à Lisbonne[4].

La position alors dominante en Europe, qui posait l'étrangeté irréductible de la langue et de la civilisation chinoise, devait perdurer longtemps, sous des formes atténuées ou radicales. Cette attitude, dont on n'oserait affirmer qu'il ne reste pas de traces aujourd'hui dans le public, est illustrée par l'abbé Jean-Baptiste Grosier, qui écrit en 1785 dans un chapitre consacré à la langue chinoise dans sa *Description générale de la Chine* (p. 694) : « La langue chinoise, aussi extraordinaire que le peuple qui la parle, ne peut être comparée à aucune des langues connues : elle suit une marche que ne peut suivre aucune loi d'analogie ». Un des très rares auteurs à s'interroger sur ce rejet sans inventaire dès le XVII^e^ siècle est Blaise Pascal, qui, dans les *Pensées* écrit : « Lequel est le plus croyable des deux, Moïse ou la Chine ? […] la Chine obscurcit, mais il y a clarté à trouver ; cherchez-la ! »[5].

---

3. Par exemple les Archives Nationales de France possèdent deux lettres envoyées par un prince mongol à Philippe le Bel, marquées de larges sceaux rouges en caractères chinois.

4. J. DE ACOSTA, *Histoire naturelle et morale des Indes tant orientales qu'occidentales*, Lisbonne 1591. Il est remarquable que la première présentation de l'écriture chinoise ait été publiée dans un ouvrage consacré principalement aux Amériques.

5. B. PASCAL, *Pensées*, 397 [159]. [Éd. Pléiade, 1941, p. 932].

II. *La langue et l'écriture chinoise deviennent des objets de recherches*

Wilhelm G. Leibniz (1646-1716) pensait, comme plusieurs de ses contemporains, qu'il devait être possible de construire, à partir de la structure sous-jacente commune à toutes les langues, une langue rationnelle qui serait débarrassée des incohérences des langues naturelles. Une telle langue écrite pourrait se lire dans tous pays, comme les chiffres de l'arithmétique. Il crut pendant un certain temps trouver en Chine la réalisation d'un tel programme. Il avait compris que l'écriture chinoise n'était pas figurative – effectivement les caractères chinois ne sont pas des pictogrammes. En outre, ayant cru, sur la foi de rapports inexacts, que cette écriture était indépendante de la langue parlée, il y vit la réalisation de cette « algèbre des idées » dont il rêvait. Quand il fut un peu mieux informé, il réalisa que le grand nombre des graphies chinoises et les modalités de leur usage et de leur rangement excluaient une telle hypothèse. Le mythe d'une « écriture philosophique chinoise », qu'il avait néanmoins mis en circulation, fut récusé formellement par Nicolas Fréret, qui présenta en 1718 un mémoire à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres intitulé « Réflexions sur les principes généraux de l'art d'écrire et en particulier sur les fondements de l'écriture chinoise ».

C'est essentiellement de grammaire que traite l'ouvrage adressé en 1729 par Joseph-Henri de Prémare, un jésuite séjournant en Chine, à un membre de l'Académie des Inscriptions. Cette *Notitia Linguae Sinicae* est en deux parties, l'une consacrée à la langue des ouvrages classiques et l'autre aux textes littéraires en langue vulgaire[6]. Prémare, qui n'avait pas conformé sa description aux catégories acceptées de grammaires européennes, précise : « Loin de moi l'intention de réduire la langue chinoise aux nôtres »[7]. En effet, cet ouvrage contraste avec les « grammaires latines étendues », inspirées par la grammaire de l'espagnol de Nebrija, contemporaine de la découverte de l'Amérique et qui servit de modèle aux descriptions des langues dans les nouveaux territoires conquis ou atteints par les Européens[8]. Pendant longtemps l'ouvrage de Prémare ne fut pas considéré comme une véritable grammaire. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles son destinataire l'enferma dans un placard de la Bibliothèque du roi de France. Une autre raison fut sans doute l'appartenance de l'auteur au courant figuriste. Les membres de ce groupe pensaient retrouver dans les anciens textes chinois la trace d'un christianisme très ancien.

Jean-Pierre Abel-Rémusat, le premier titulaire d'une chaire chinoise au Collège de France, sortira la *Notitia Linguae Sinicae* de son placard un siècle plus tard. C'est à cette époque que l'on commença à étudier systématiquement la grammaire chinoise en Europe. Abel-Rémusat publie *Les Éléments de la grammaire chinoise* en 1822 et Wilhelm von Humboldt, en 1827 sa *Lettre à*

---

6. La *Notitia Linguae Sinicae* sera publiée à Malacca en 1831 (Cura-Academia Anglo-Sinensis) et à Hong Kong en 1894 (Imprimerie de la Société des Missions Étrangères).

7. «*Absit ut ad nostras linguas sinicam revocare velim*», Hong Kong 1894, p. 131.

8. Par exemple, celle du tagalog (Philippines), fut intitulée en 1742 : *Tagalismo elucidado y reducido (en lo posible) a la latinidad de Nebrija*.

M. Abel Rémusat sur la nature des formes grammaticale en général et, sur le génie de la langue chinoise en particulier. La correspondance entre ces deux savants durera près d'une dizaine d'années[9].

En matière de grammaire, le chinois ne connaît ni conjugaison des verbes, ni marques casuelles, les mots sont invariables, ce qui semblait aux Européens les caractéristiques évidentes d'une langue primitive. En outre, la tradition philologique chinoise, centrée sur la phonologie, la stylistique, la lexicologie, ne comportant pas d'analyse grammaticale systématique, certains eurent tôt fait de soutenir qu'il s'agissait d'une langue « sans grammaire ». Dans un premier temps, Humboldt penche dans ce sens, notant que les mots chinois non seulement ne portent aucun exposant d'une intention grammaticale, mais ne sont même pas différenciés en eux-mêmes selon les catégories grammaticales. Cependant il n'est pas de ceux qui posent une incommensurabilité linguistique et conceptuelle entre le Chine et l'Occident. Ses échanges avec Rémusat et une meilleure connaissance de la langue chinoise l'amènent à considérer que, certes, le chinois dispose de faibles moyens, puisqu'il n'y pas de morphologie, mais, de ces moyens, il est fait un usage judicieux. Son grand souci sera dès lors de faire une place importante dans une vue d'ensemble des langues humaines, où cependant seule la marque explicite des fonctions grammaticales resterait le support d'une pensée forte[10].

En ce même début du XIX^e^ siècle, un Américain d'origine française, (Pierre) Peter Du Ponceau, après avoir décrit plusieurs langues amérindiennes, dites « polysynthétiques » réfute l'idée qu'il y ait une connexion nécessaire entre le niveau d'une civilisation et la structure de sa langue. Il présente à la Société de Philosophie de Philadelphie un essai sur l'écriture chinoise dans lequel il démontre que ce n'est pas un système « idéographique » mais la transcription des paroles[11].

Dans les décennies suivantes, deux importantes grammaires du chinois furent publiées, celle de Stanislas Julien en 1869-70, *Syntaxe nouvelle de la langue chinoise*, et de Georg Gabelentz en 1881, *Chinesische Grammatik*. On aurait pu croire que dès lors le chinois avait sa place dans la communauté des langues.

Néanmoins, des personnages en vue continuaient de fonder sur ce qu'ils considéraient être « le strict monosyllabisme du chinois » l'idée du caractère

---

9. La plus grande partie des textes de Humboldt a été éditée par l'Académie de Berlin en dix-sept volumes (*Gesammelte Schriften 1903-1936*, Berlin, Walter de Gruyter, 1968). En ce qui concerne les écrits linguistiques, à part la *Lettre à M. de Rémusat* écrite directement en français, on peut citer dans cette langue la traduction d'Alfred Tonnelé, *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées*, 1859 ; D. Thouard – J. Rousseau, *Lettres édifiantes et curieuses sur la langue chinoise*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 1999.

10. Cf. A. L. Dick, « La Chine hors de la philosophie. Essai de généalogie à partir des traditions sinologiques et françaises au XIX^e^ siècle », *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 27 (2005), p. 13-47.

11. P. Du Ponceau, « A Dissertation on the Nature and Character of the Chinese System of Writing », *Transactions of Historical and Literary Committee of the American Philosophical Society* (Philadelphie) I (1838), p. 335-448.

inassimilable du chinois classique à tout discours sérieux. C'est ainsi que le linguiste américain William Dwight Whitney, dans un cycle de conférences présentées à la Smithsonian Institution de Washington en 1864, voulut démontrer l'ineptie intellectuelle et grammaticale du chinois en traduisant mot à mot un passage du *Mengzi* (Mencius). Il s'agissait de montrer que ce texte était inassimilable à un discours normal[12].

De plus, l'hypothèse d'une communauté de langues indo-européennes, qui se fait alors jour, a pour effet que le monde chinois apparaît désormais à certains comme un « isolat linguistique et culturel », dissocié de ce socle constitué par les langues européennes. Ainsi Friedrich von Schlegel fit passer la famille linguistique dont aurait fait partie le chinois pour le langage de la sensation primitive, dérivé directement de l'onomatopée et de l'imitation – à l'opposé, bien sûr, du sanskrit, dont le système grammatical complexe était capable de véhiculer les formes les plus élevées de la pensée.

III. *Le chinois reste un objet de controverses entre linguistes*

Aujourd'hui cette discrimination semble oubliée : la linguistique chinoise est une discipline attestée dans les plus grandes universités, en Chine et hors de Chine, et la grammaire y occupe sa place. Néanmoins des clivages subsistent qui résultent moins de l'interprétation des données chinoises que des *a priori* des linguistes.

III. 1. Positions théoriques divergentes

Les représentations des langues que se font les linguistes sont loin d'être homogènes. Ils se partagent entre d'une part ceux, héritiers plus ou moins directs de Saussure ou de Chomsky, qui étudient les structures sous-jacentes communes à toutes les langues et d'autre part ceux qui sont davantage intéressés par les conditions d'exercice du langage[13].

Pour les premiers, les langues sont neutres, susceptibles de véhiculer toute vision du monde, toute pensée. Il y a des invariants universels. Selon Saussure, des réalités qui n'ont pas de correspondance dans une langue seraient sans doute « laborieusement exprimables », mais pas « inexprimables ». À la suite de Chomsky, les génératifs étudient la diversité des langues afin de dégager l'ensemble des règles d'une syntaxe universelle. Et le chinois s'intègre parfaitement dans cette perspective.

Parmi les seconds, parfois qualifiés de « pragmatistes », certains vont jusqu'à prôner un « relativisme linguistique » : autrement dit les structures différentes des langues détermineraient les modes de pensée. Pour eux, les langues ne sont pas équivalentes : en filtrant les expressions de la pensée

---

12. H. Saussy, « Always Multiple Translation: Or, How the Chinese Language Lost its Grammar », dans L. Liu, *Tokens of Exchange: the Problem of Translation in Global Circulation*, Durham N.C., 1999.

13. Gilbert Lazard présente l'état de la question dans « Pour une linguistique pure », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* 104/1 (2009), p. 1-15. Il y revient dans « À propos de Saussure, de quelques articles récents et d'une singulière ignorance », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* 105/1 (2010), p. 35-48.

elles informeraient les représentations du monde que se font leurs usagers – représentations qui, par un mouvement inverse, détermineraient les caractéristiques des langues. Ces positions ont été labellisées aux États-Unis sous le nom « d'hypothèse Sapir – Whorf ». Comme le note Roger Hart, une telle conception des langues implique une correspondance rigide entre les mots et les concepts, réduction qui a pour résultat presque inévitable une vision globalisante des civilisations, qui seraient en quelque sorte incommensurables[14].

III. 2. Unité et diversité de la langue chinoise

Avant d'examiner le cas du chinois, il faut se demander : peut-on parler de caractéristiques de cette langue qui seraient pertinentes pour toutes les époques, à tous les niveaux ? Le chinois a évolué de façon continue depuis les premiers témoignages datés du dernier tiers du second millénaire avant notre ère, et se différencie en de nombreux dialectes. Cependant, il y a eu dès l'antiquité une langue d'État commune et la conscience d'une unité, matérialisée par l'écriture et la tradition textuelle. De sorte qu'il n'est pas illégitime de traiter du « chinois », à condition de préciser, pour chaque donnée, à quelle période on se réfère.

Les langues bougent. À tous les niveaux, phonologie, grammaire et lexique ne cessent d'évoluer. Aussi loin qu'on puisse remonter, la Chine a toujours été une société complexe : espaces différenciés, Écoles de pensée, appartenances religieuses, commerce, invasions. Ce sont la volonté des États de protéger cette marque identitaire et les normalisations qu'ils imposent qui amènent certains à penser qu'elles sont fixes et homogènes. L'État chinois n'a cessé de lutter avec constance contre la prolifération des variantes lexicales, ce qui n'a pas empêché l'expansion du vocabulaire à toutes les époques. Pour mesurer précisément le degré de normalisation d'une langue, il faudrait examiner les formes de l'enseignement. Tout au long de l'histoire en Chine, celui-ci fut fondé sur l'apprentissage par les textes et non pas la mémorisation de règles. Cela explique le fait que la grammaire n'ait pas été analysée et décrite mais n'a nullement empêché la transmission de formes d'expression rigoureusement construites.

Les auteurs chinois, qu'il s'agisse des grands classiques de l'antiquité, des poètes Tang, des polémistes ou des romanciers contemporains, ont tous fait usage de la plasticité de la langue, particulièrement grande puisque les relations grammaticales y sont marquées par l'ordre des mots et des particules plus ou moins mobiles et non pas par la morphologie du verbe ou du nom. En dépit du fait que des traits fondamentaux ont subsisté de l'antiquité à nos jours, la tradition chinoise est complexe : on voit, comme dans les autres cultures de l'écrit, des écoles et des courants diversifiés, des combats d'idées, des jeux sur les mots, avec les mots. Quant à l'homme de la rue, il ne cesse de subvertir les mots, les images, les expressions dites « toutes faites ».

---

14. R. Hart, « Translating the Untranslatable: From Copula to Incommensurable Worlds », dans L. Liu, *Tokens of Exchange*.

Cette plasticité se vérifie même pour les textes anciens. Ma Jianzhong, l'auteur de la première grammaire du chinois rédigée par un Chinois (1898), qui traite des textes antérieurs au IXe siècle, souligne que la définition d'un terme donnée par tel penseur ne peut pas être transposée dans l'œuvre d'un autre penseur. Cette remarque ne semblerait pas étonnante s'agissant de la tradition européenne ; elle va à l'encontre de l'image de rigidité que l'on se fait trop souvent de la langue et de la culture chinoise.

III. 3. L'expérience de la traduction

Pour les relativistes certaines notions seraient intraduisibles. Certes, la traduction n'est jamais une transposition mécanique ; ce serait plutôt, selon la belle expression d'Antoine Berman, une « auberge de l'étranger ». Cependant, la possibilité de traduire une langue dans une autre manifeste qu'il n'y a rien d'incommensurable entre elles. La question reste donc : Y a-t-il des zones d'opacité ?

L'exercice de la traduction a une longue histoire en Chine. Aux époques anciennes, on a beaucoup traduit en Chine, le plus souvent hors du milieu lettré : dans des bureaux spécialisés pour les relations internationales, dans de vastes ateliers pour le corpus bouddhiste sanskrit. Les grands traducteurs ont laissé des commentaires sur leur travail et cela a été sérieusement étudié. Il y est question de difficultés, jamais, me semble-t-il, d'impossibilité[15].

La possibilité de créer des néologismes non seulement en composant des morphèmes existants mais aussi par translittération, en utilisant des formes graphiques, de caractères chinois choisis uniquement pour leur prononciation, mine la théorie de l'incommensurabilité, basée sur l'absence de termes lexicaux chinois correspondant à telle ou telle notion étrangère. Dès les hautes époques, on a créé des néologismes pour rendre des mots étrangers. Au Moyen Âge, cela est bien documenté pour des termes iraniens ou sanskrits qui n'avaient pas d'équivalents en chinois. On a commencé à traduire des langues européennes à partir du XVIIe siècle ; ce furent d'abord des lettrés chinois en collaboration avec les premiers missionnaires étrangers. Depuis le XIXe siècle les Chinois ont traduit en quantités croissantes toutes sortes de textes, y compris les plus difficiles, fussent-ils philosophiques. Et l'on a emprunté à grande échelle des mots d'origine occidentale. Il subsiste des préjugés relatifs à de tels emprunts : rigidité syllabique, pauvreté morphologique, pollution sémantique par les graphies. Néanmoins cela fonctionne. Aujourd'hui les organismes chargés de la normalisation du vocabulaire veillent surtout à éviter les doublons.

La possibilité de tout traduire en chinois est confirmée par les témoignages que nous avons de la circulation des savoirs scientifiques[16]. On s'est demandé,

15. V. Alleton, « Traduction et conceptions chinoises du texte écrit », *Études chinoises* 33 (2004), p. 9-43.

16. L'ouvrage monumental conçu par Joseph Needham (1900-1995), *Science and Civilisation in China*, dont le premier volume a été publié en 1954 et qui en compte à ce jour vingt-sept, permet de se faire une idée de cette histoire complexe.

à propos de la première traduction des Éléments d'Euclide au XVI^e siècle, dans quelle mesure la barrière linguistique avait-elle été franchie. Plus personne ne se pose une telle question aujourd'hui. Dans les domaines scientifiques, ou bien les Chinois avaient, quand ils ont rencontré l'Occident, des terminologies déjà évoluées, par exemple en mathématiques, ou bien ils ont construit *ex nihilo* des systèmes neufs, comme ce fut le cas en chimie – ce qui, dans ce dernier cas, n'est pas différent de ce qui s'était passé en Europe. Dans les domaines littéraires ou philosophiques, la qualité des travaux est évidemment variable mais des réussites, comme celle, récente, de traductions de textes de Jacques Derrida, ou encore le travail collectif sur *La recherche du temps perdu* témoignent qu'il n'y a pas d'obstacle infranchissable.

III. 4. Des auteurs relativistes

Certains, y compris un des plus éminents historiens de la Chine, Jacques Gernet, adoptent une perspective relativiste en se référant à un texte d'Émile Benveniste intitulé « Catégories de langue, catégories de pensée » dans lequel le linguiste s'interroge sur les relations entre les formes de l'expression de « l'être » et la philosophie en Grèce[17]. Posant que la langue chinoise classique ne possède pas de possibilités d'expression équivalentes à celles de la langue grecque en la matière, ils en déduisent que la pensée de « l'être » était étrangère au monde chinois.

Il y a lieu de récuser cette interprétation du texte de Benveniste, en regard des positions que cet auteur a continûment soutenues et qu'il explicite dans la dernière page du même article :

> C'est un fait que, soumise aux exigences des méthodes scientifiques, la pensée adopte partout les mêmes démarches, en quelque langue qu'elle choisisse de décrire l'expérience. En ce sens, elle devient indépendante, non de la langue, mais des structures linguistiques particulières. La pensée chinoise peut bien avoir inventé des catégories aussi spécifiques que le *yin* et le *yang* : elle n'en est pas moins capable d'assimiler les concepts de la dialectique matérialiste ou de la mécanique quantique sans que la structure de la langue chinoise y fasse obstacle. Aucun type de langue ne peut par lui-même et à lui seul ni favoriser ni empêcher l'activité de l'esprit […].

Même les historiens qui étudient les sciences chinoises n'échappent pas tous à la tentation de la différence. Ainsi, Jean-Claude Martzloff, avance que « l'impossibilité de penser l'être » aurait joué un rôle dans l'histoire des mathématiques en Chine, en contribuant à masquer la conception selon laquelle les objets géométriques possèdent des propriétés inhérentes, dont l'existence ou la non-existence est « objectifiable »[18].

D'une façon générale, les tenants d'une spécificité radicale de la langue chinoise s'intéressent moins à l'économie de la phrase qu'à des questions particulières. Il suffit ici de mentionner celles qui ont occasionné le plus de

17. É. Benveniste, « Catégories de pensée et catégories de langue », *Problèmes de linguistique générale* I, Paris, Gallimard, 1966, p. 63.

18. J.-C. Martzloff, *Histoire des mathématiques chinoises*, Paris, Masson, 1987.

débats, à savoir l'opposition du continu et du discontinu et l'interrogation rhétorique.

Ainsi Chad Hansen soutient que le chinois contemporain amène à penser toutes choses « en masse », y compris celles qui se comptent, comme les chevaux[19]. Dans les langues européennes, pour ce qui se compte, on a deux termes, le nombre et le nom de l'objet, et pour ce qui se mesure on en a trois, puisqu'on insère le nom de l'unité. En chinois on a trois termes dans tous les cas. En effet, dès lors qu'il y a dénombrement, le nom est précédé d'un « spécificatif », voire un « classificateur », terme qui suggèrerait une organisation des objets du monde – ce qui a été récusé mais continue à nourrir l'imaginaire de quelques-uns. Hansen soutient qu'il n'y a pas de différence entre ces formes et les unités de mesure. Les deux constructions ne seraient pas distinguables, puisque dans un état de langue donné on a un inventaire fini des formes en usage non seulement pour les unités de mesure mais aussi pour les spécificatifs. C'est sur cette base, au demeurant discutable, qu'il avance l'idée d'une confusion du discret et du continu. En fait, spécificatifs et unités de mesure ont des caractéristiques différentes[20].

Selon Alfred H. Bloom, l'absence d'expression de l'irréel [*the lack of counterfactuals*] dans la langue chinoise serait un obstacle au maniement des abstractions et au déploiement du raisonnement scientifique[21]. Il avait pourtant été démontré par Christoph Harbsmeier que la distinction entre une proposition conditionnelle simple et une irréelle était bien marquée en chinois classique, puisque les mots introduisant les unes et les autres étaient distincts[22]. Halvor Eifring a repris la question pour le chinois contemporain et montre que l'irréel y est bien marqué[23]. Selon lui, seul écart sensible entre Chine et Occident en ce domaine serait une beaucoup plus grande fréquence de l'usage de l'irréel dans les propos quotidiens que dans le discours scientifique. Ce point reste à vérifier. Il faut aussi préciser qu'il y a bien certaines oppositions formellement marquées. Par exemple, l'une des conjonctions de subordination qu'on traduit par « si » comporte une forme longue en deux syllabes, *yaoshi* et une forme courte en une syllabe, *yao*. Hors une mobilité plus grande pour la forme longue, ces deux formes s'emploient librement l'une ou l'autre dans le cas où l'hypothèse est réalisable, mais dans le cas où elle ne l'est pas, on ne peut pas employer la forme courte *yao*. Cela prouve que les locuteurs perçoivent la dimension de l'irréel. Il faudrait peut-être aussi

19. C. Hansen, *Language and Logic in Ancient China*, Ann Harbor, The University of Michigan Press, 1983. Cf. en particulier le chapitre 2, p. 30-54.

20. V. Alleton, « À propos de l'expression de la quantité en chinois : quels principes classification ? », *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 10 (1988), p. 109-114.

21. A. Bloom, *The Linguistic Shaping of Thought: A Study on the Impact of Language on Thinking in China and the West*, Hillsdale, Lawrence Elbaum, 1981.

22. Ch. Harbsmeier, *Aspects of Classical Chinese Syntax*, Londres/Malmö, Curzon Press ("Scandinavian Institute of Asian Studies Monograph Series" 45), 1981, p. 272-287.

23. H. Eifring, « The Chinese Counterfactual », *Journal of Chinese Linguistics* 16/2 (1988), p.193-218.

mentionner les multiples formes chinoises de l'interrogation rhétorique, qui est d'une certaine façon une assertion familière de l'irréel.

Conclusion

Aujourd'hui, les tenants d'une spécificité radicale de la langue chinoise tels que Hansen ou Bloom ne sont en aucune façon représentatifs de l'approche des linguistes sinisants, Chinois ou étrangers. Qu'ils étudient les périodes anciennes, les dialectes contemporains ou les formes successives de la langue commune, les linguistes, qu'ils soient structuralistes, générativistes ou fonctionnalistes, inscrivent leurs analyses de la langue chinoise dans le cadre de méthodes applicables à toute langue. Les différences qu'ils repèrent sont du même ordre que celles observées ailleurs.

Références bibliographiques

J. de Acosta, *Histoire naturelle et morale des Indes tant orientales qu'occidentales*, Lisbonne 1591.

J.-P. Abel-Rémusat, *Les éléments de la grammaire chinoise*, Paris, Imprimerie Royale, 1822

V. Alleton, « À propos de l'expression de la quantité en chinois : quels principes classification ? », *Extrême-Orient – Extrême-Occident* 10 (1988), p. 109-114.

V. Alleton, « Traduction et conceptions chinoises du texte écrit », *Études chinoises* 33 (2004), p. 9-43.

É. Benveniste, « Catégories de pensée et catégories de langue », *Les études philosophiques* 4 (1958), p. 419-429 ; repris dans *Problèmes de linguistique générale* I, Paris, Gallimard, 1966, p. 63-74.

A. Bloom, *The Linguistic Shaping of Thought : A Study on the Impact of Language on Thinking in China and the West*, Hillsdale N. J., Lawrence Elbaum, 1981.

G. Cœdes, *Textes d'auteurs grecs et latins relatifs à l'Extrême-Orient depuis le IV^e^ siècle av. J.-C. jusqu'au XIV^e^* siècle, Paris, Ernest Leroux, 1910.

A. L. Dick, « La Chine hors de la philosophie. Essai de généalogie à partir des traditions sinologiques et françaises au XIX^e^ siècle », *Extrême-Orient – Extrême-Occident* 27 (2005), p. 13-47.

P. Du Ponceau, « A Dissertation on the Nature and Character of the Chinese System of Writing », *Transactions of Historical and Literary Committee of the American Philosophical Society* 1 (1838), p. 335-448.

H. Eifring, « The Chinese Counterfactual », *Journal of Chinese Linguistics* 16/2 (1988), p. 193-218.

A. C. Graham, « 'Being' in Western Philosophy Compared with *shi/fei* and *yu/wu* in Chinese Philosophy », *Asia Major* 8/2 (1961), p.79-11.

J. B. Grosier, *Description générale de la Chine, ou Tableau de l'état actuel de cet empire*, Paris, Moutard, 1785.

C. Hansen, *Language and Logic in Ancient China*, Ann Harbor, University of Michigan Press, 1983.

C. Harbsmeier, *Aspects of Classical Chinese Syntax*, Londres/Malmö, Curzon Press ("Scandinavian Institute of Asian Studies Monograph Series" 45), 1981.

C. Harbsmeier, « La connaissance du chinois », dans S. Auroux (dir.), *Histoire des idées linguistiques* 2, Liège, Mardaga, 1992, p. 299-338.

R. Hart, « Translating the Untranslatable: From Copula to Incommensurable Worlds », dans L. Liu, *Tokens of Exchange: the Problem of Translation in Global Circulation*, Duke University Press, Durham, 1999.

W. von Humboldt, *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées,* (trad. Alfred Tonnelé, 1869)*,* Bordeaux, Ducros, 1969.

W. von Humboldt, *Lettre à M. Abel Rémusat sur la nature des formes grammaticales en général et, sur le génie de la langue chinoise en particulier,* Paris, Ducros, 1827.

G. Lazard, « Pour une linguistique pure », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* 104/1 (2009), p.1-15.

G. Lazard, « À propos de Saussure, de quelques articles récents et d'une singulière ignorance », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* 105/1 (2010), p. 35-48.

J.-Cl. Martzlof, *Histoire des mathématiques chinoises*, Paris, Masson, 1987.

J. Needham *et al*., *Science and Civilisation in China*, 27 vol., Cambridge, Cambridge University Press, 1954-2008.

B. Pascal, *Pensées*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 1941.

J. de Prémare, *Notitia Linguae Sinicae* [Malacca, Cura-Academia Anglo-Sinensis, 1831], Hong Kong, Imprimerie de la Société des Missions Étrangères, 1894.

H. Saussy, « Always Multiple Translation: Or, How the Chinese Language Lost its Grammar », dans L. Liu, *Tokens of Exchange: the Problem of Translation in Global Circulation*, Durham, Duke University Press, 1999.

D. Thouard et J. Rousseau, *Lettres édifiantes et curieuses sur la langue chinoise*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

A. T'Serstevens, *Le Livre de Marco Polo ou le Devisement du monde*, Paris, [J. Susse, 1944], Albin Michel, 1983.

B. Worf, *Language, Thought and Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956.

PATAÑJALI AND THE BEGINNINGS OF DHARMAŚĀSTRA: AN ALTERNATE SOCIAL HISTORY OF EARLY DHARMASŪTRA PRODUCTION

Patrick Olivelle
The University of Texas, Austin

Let me begin by quoting a memorable phrase of my friend and colleague Joel Brereton. We know that in life familiarity breeds contempt. In scholarship, however, familiarity breeds acceptance. We accept things that have been repeated so many times that they are considered established truth. One of the central tasks of good scholarship is to challenge such "established truths." My contribution today is to present evidence regarding a few issues that have been accepted by many scholars without much critical examination.

My paper seeks to present a new dating scheme for the earliest Dharmaśāstras – and, as a corollary, for other ancient Indian texts such as the Sanskrit epics. This dating also forces us to rethink the social, political, and economic context for the rise of the Dharmaśāstric genre of literature. The new dating scheme is based on the examination of four factors: 1) the conception of '*dharma*' and of '*dharmaśāstra*' presented by the early grammarians Kātyāyana and Patañjali, in contrast to that presented in the early Dharmaśāstras; 2) the semantic history of the term and the concept of *dvija* (twice-born) applied to the upper three *varṇa*s and especially to Brahmins; 3) the practice of wearing the sacrificial cord (*yajñopavīta*) associated with Vedic initiation (*upanayana*) and the status of a twice-born, especially of a Brahmin; and 4) the term and concept of *trivarga,* the goals of human existence that play a central role in Brahmanical theology.

Widely divergent dates have been proposed for the four earliest extant documents from the Dharmaśāstric tradition, which, because of their aphoristic (*sūtra*) form, are generally referred to in modern scholarly discourse as Dharmasūtras. I give below some of the more influential dating schemes proposed:

	Gautama	**Baudhāyana**	**Āpastamba**	**Vasiṣṭha**
Bühler	"oldest"	older than Āpastamba	500 - 450 BCE	no opinion
Kane	600 - 400 BCE	500 - 200 BCE	450 - 350 BCE	300 - 100 BCE
Olivelle	mid 3rd C. BCE	late 2nd C. BCE	early 3rd C. BCE	late 1st C. BCE

The influential history of Dharmaśāstras written by Robert Lingat[1] clearly encapsulates the received wisdom regarding the origin of this genre of literature and the dates of its early texts:

> The period in which the *dharma-sūtras* were compiled, like that of the *sūtra* literature in general, follows that of the *brāhmaṇas*. A start was made about the sixth century BC, one or two centuries before the rise of Buddhism, and theoretically the period ends with the birth of the *śāstra* literature, didactic treatises written in epic Sanskrit, several centuries before the Christian era.[2]

This is the received wisdom that I would like to challenge. Much of the dating of the early texts on Dharma, like the dating of most other ancient Indian texts, is basically a house of cards based on nothing but hunches and on dates of other texts which are likewise unreliable. I base my arguments for the most part on Patañjali, whose date, the middle of the second century BCE, can be viewed as certain as one gets during this period of Indian history. At the outset, I will lay out my thesis and my arguments in summary form and develop them in the body of the paper.

I. *My Thesis*

1) Dharmaśāstra production began in the 3rd century BCE, perhaps a bit earlier, as indicated by the references to Dharmaśāstra by two major grammarians Kātyāyana [3rd C. BCE] and Patañjali [mid 2nd C. BCE].

2) Most of the extant Dharmasūtras, with the possible exception of Āpastamba, however, cannot go back to that period but to a period after Patañjali, that is, probably, the 1st century BCE. If my arguments are accepted, we will have to rethink the entire period consisting of the first few centuries before and after the beginning of the common era and the dating of other significant texts of the period, such as the two Sanskrit epics. We would also have to reconsider the dates we have traditionally ascribed to various significant institutions, such as the *āśrama* system, the creation of which I ascribed to the 4th century BCE.[3]

II. *My Arguments*

There are several things that I had known for some time and I had even written about. But the problem was, as so often happens to most of us, that I had the dots but never thought of connecting them. This paper is an exercise in connection those dots.

1) Patañjali, and possibly even Kātyāyana if we are to trust the interpretation of Patañjali, considered *dharma* and *dharmaśāstra* as falling within the category of *laukika*, worldly, as opposed to the *vaidika*, the sphere of Vedic discourse. This is in total contradiction to the theology and epistemology of *dharma* articulated in the Dharmasūtras.

---

1. R. Lingat, *The Classical Law of India*, Berkeley, University of California Press, 1973.
2. R. Lingat, *The Classical Law*, p. 8.
3. P. Olivelle, *The Āśrama System: History and Hermeneutics of a Religious Institution*, New York, Oxford University Press, 1993.

2) The term and concept *dvija*, twice-born, is of recent origin. In all likelihood it was a theological innovation created sometime after Patañjali. Yet, in most of the Dharmasūtras, again with the notable exception of Āpastamba, the twice-born is a central category in their theology and in their articulation of the *varṇa* ideology.

3) The *yajñopavīta* (or *brahmasūtra*), the sacrificial cord commonly called the "sacred thread," is such a central feature of the ceremony of Vedic initiation (*upanayana*) that in modern parlance it is often referred to as the "thread ceremony." In the classical period, Brahmanical identity was often based on the constant and uninterrupted wearing of the sacrificial cord. Yet, the ancient rite of *upanayana* given in the Gṛhyasūtras and the Dharmasūtras make no mention of the sacrificial cord. Its compulsory wearing by those who have undergone Vedic initiation is found for the first time in the Dharmasūtras of Baudhāyana and Vasiṣṭha, thus providing us a chronological boundary between these two later texts and the earlier ones of Āpastamba and Gautama.

4) The term and concept of *trivarga* (the three goals of *dharma*, *artha*, and *kāma*) entered into the Dharmaśāstric theological discourse at a time even later than *dvija*. The term or concept of *trivarga* is absent in Patañjali, in all four Dharmasūtras, and in all the Vedic texts, although it occupies a somewhat central position in the metrical Dharmaśāstras, beginning with Manu, in the Sanskrit epics, and, significantly, in Kauṭilya's *Arthaśāstra* and in the *Kāmasūtra*. This provides a good check regarding the chronological boundaries between these ancient texts.

Clearly, not each of these arguments has the same weight or certainty; some may present counter-arguments. Yet, I think, the weight of the evidence presented in all four arguments taken collectively (the *samuccaya* view of the Brahmanical hermeneuts!) supports the claims I make in this paper.

II. 1 Argument from the Epistemology of *Dharma* and *Dharmaśāstra*[4]

Lariviere[5] and Wezler[6] have argued, convincingly I believe, that the historical source of *dharma* in the Dharmaśāstras is not the Veda but "custom" (*ācāra*), that is, the normative behavior and practices of various and varied historical communities. In seeing the Veda or some transcendent tradition as the single source of *dharma,* historians of Dharmaśāstra have bought into the theological position enunciated in most of the Dharmaśāstras themselves as to the provenance of the *dharma* that they are teaching.[7]

---

4. A version of this section was published in P. Olivelle, "Dharmaśāstra: A Literary History", in T. Lubin – D. Davis – J. K. Krishnan (eds.), *Hinduism and Law: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 28-57.

5. R. W. Lariviere, "Dharmaśāstra, Custom, 'Real Law' and 'Aprocryphal' Smṛtis", in P. Olivelle (ed.) *Dharma: Studies in its Semantic, Cultural, and Religious History. Journal of Indian Philosophy* 32/5-6 (2004), p. 611-627.

6. A. Wezler, "Dharma in the Veda and the Dharmaśāstras", in P. Olivelle (ed.) *Dharma*, p. 629-654.

7. P. Olivelle, "Explorations in the Early History of Dharmaśāstra", in P. Olivelle, *Between the Empires: Society in India 300 BC to 400 CE,* New York, Oxford University Press, 2006,

All extant texts on *dharma* begin with an epistemological discussion on the means of knowing (*pramāṇa*) *dharma* or on the sources of *dharma*. Although there are some differences in the texts, by and large, they point to three sources: Veda (or *śruti*), *smṛti*, and normative custom (*ācāra*). Gautama (1.1-2) provides the most explicit statement: "The root [or source] of *dharma* is the Veda, as well as the tradition and practice of those who know it [the Veda]" – *vedo dharmamūlaṃ tadvidāṃ ca smṛtiśīle*. The category of *smṛti* is somewhat unclear; it may refer to the living memory of the Brahmanical community or to written sources of such immemorial customs. Clearly by the time of Manu (2.10) *smṛti* meant texts, because he equates the term with Dharmaśāstra. The Mīmāṃsā tradition of Vedic exegesis, which exerted a strong influence on the Dharmaśāstric tradition from its very inception, began to interpret the multiple sources of *dharma* as having their origin in a single source, the Veda. This is stated explicitly by Manu (2.7): "Whatever *dharma* Manu has proclaimed with respect to anyone, all that has been taught in the Veda, for it contains all knowledge." Veda contains all knowledge and thus, *a priori*, should contain all *dharma*. This position is already hinted at in the above statement of Gautama when he qualifies that only the tradition and practice "of those who know the Veda" are authoritative. The authority of tradition and practice are here implicitly connected with the Veda.

Āpastamba (1.12.10-12) provides the earliest evidence of the hermeneutical argument for this position when he claims that all rules were originally found in the Brāhmaṇas; but some sections of these were lost over time, and they can be recovered by observing actual practice: "All rules are described in the Brāhmaṇas. The lost Brāhmaṇa passages relating to some of them are inferred from usage." Here we have the Mīmāṃsā concept of *anumitaśruti,* that is, Vedic passages that are inferred to have existed on the basis of either *smṛti* or practice.[8] The "lost Veda" argument will be used by later authors to underpin the authority of other sources of *dharma* within the theological fiction that the Veda is the sole source of *dharma*. The Mīmāṃsā view of *dharma*, then, is that the Veda is the sole means of knowing it; when a specific Vedic text is wanting with regard to a particular aspect of ritual or behavior, then one can use supplementary sources, such as *smṛti* and normative conduct, on the basis of which one can infer the existence of a Vedic text.

p. 169-190; P. Olivelle, "Dharmaśāstra", p. 28-57. Even the later Brahmanical tradition is not unanimous is seeing the Veda as theologically the single source of *dharma*. Medhātithi, the author of the earliest extant commentary on Manu, in the context of the duties of the king, states explicitly that not all of *dharma* is based on the Veda: *pramāṇāntaramūlā hy atra dharmā ucyante na sarve vedamūlāḥ* – "for the Dharmas stated here are based on other authoritative sources; not all are based on the Veda" (on Manu 7.1).

8. This doctrine was known to Āpastamba (1.4.8), who says that "a Vedic text has greater force than a practice from which the existence of a corresponding Vedic text has to be inferred" – *śrutir hi balīyasy ānumānikād ācārāt*.

This theological claim camouflages the historical sources of *dharma*. Indeed, as Pollock[9] has shown, the reason for the "idiom of eternality and timelessness" is precisely the theological imperative that to be based on the Veda means to transcend time and historical context and change.

The historical reality is very different from this theological position. The *dharma* taught in the Dharmaśāstras has little to do with the Veda but reflects the actual practices of local groups; the Dharmaśāstras themselves are nothing but the textualization of such practice. Evidence from texts belonging roughly to the last three centuries before the common era indicates that this is not merely a historical conclusion of modern scholarship; it appears to have been the view of at least two major authors belonging to the early period of Dharmaśāstric textual production: the grammarians Kātyāyana and Patañjali.

Thus I argue that a theological development proposing the Vedic origin of *dharma* must have taken place after Kātyāyana/Patañjali.

Kātyāyana makes a distinction between what is found in the Veda (*vede* and *vaidika*) and what is prevalent in the world (*loke* and *laukika*). The major use of these two categories is for grammatical purposes, giving examples from the Vedic texts and common speech, the two areas of language encompassed by the early Sanskrit grammars.[10] At least in Patañjali's understanding of Kātyāyana, the category of *laukika* (worldly) does not apply simply to what ordinary people say and do but to norms of behavior encoded in textualized form that are certainly Dharmaśāstric injunctions. The clearest example of such injunctions is found in Patañjali's commentary on Kātyāyana's *Vārttika* 5 (on Pāṇini 6.1.84; III: 57-8), which contains the expression *yathā laukikavaidikeṣu*. Here the examples given by Patañjali support the view that in teaching *dharma* (*dharmopadeśa*) the injunctions refer not to individuals (*avayava*) but to categories or classes (*anavayava*).[11] As *laukika* examples, Patañjali gives: *brāhmaṇo na hantavyaḥ* ("Brahmin should not be killed"), *surā na peyā* ("Liquor should not be drunk"), and *pūrvavayā brāhmaṇaḥ pratyuttheyaḥ* ("An older Brahmin should be [greeted by] standing up"). In support of the *laukika* injunction that a younger person should rise when approached by an older person, Patañjali cites a verse, which is found also in Manu (2.120):

> *ūrdhvaṃ prāṇā hy utkrāmanti yūnaḥ sthavira āyati |*
> *pratyutthānābhivādābyāṃ punas tān pratipadyata iti ||*
>
> For when an older person comes near, the life breaths of a younger person rise up, and as he rises up and greets him, he retrieves them.

---

9. S. Pollock "The Theory of Practice and the Practice of Theory in Indian Intellectual History", *Journal of the American Oriental Society* 105 (1985), p. 499-519; S. Pollock, "From Discourse of Ritual to Discourse of Power in Sanskrit Culture", *Journal of Ritual Studies* 4 (1990), p. 316-345.

10. See Kātyāyana's *Vārttika* 2 on Pāṇini 1.2.45 (I: 217); 15 on 6.1.1 (III: 3); 5 on 6.1.83 (III: 55); 2 on 6.2.36 (III: 125).

11. The terms used here are *avayava* and *anavayava,* literally "part" and "non-part." The terms are somewhat obscure, but they appear to refer to individuals (*dravya* or *vyakti*) and classes (*jāti* or *ākṛti*).

Other *laukika* examples also show that they are actually Dharmaśāstric in nature. Thus on Pāṇini 1.1.1 (I: 5, 8) Patañjali repeats the following maxims twice: *abhakṣyo grāmyakukkuṭo 'bhakṣyo grāmyaśūkaraḥ* ("It is forbidden to eat a village fowl; it is forbidden to eat a village pig"),[12] injunctions that are common in the Dharmaśāstras. He also gives the well-known maxim (on Pāṇini 1.1.1; I: 5) *pañca pañcanakhā bhakṣyāḥ* ("The five five-nailed [animals] may be eaten").

What is significant here is that for grammarians both the Veda and the *loka* are *pramāṇa,* authoritative with respect to correct speech. This authoritative nature of *loka* is carried over into the Dharmaśāstric framework when Patañjali cites injunctions. Clearly, not everything that is said or done in the world is so authoritative. Thus *loka* for Patañjali and most likely also for Kātyāyana referred to Dharmaśāstra. We have confirmation of this conclusion. The two examples – not killing Brahmins and not drinking liquor – cited above that Patañjali refers to *loka* at Pāṇini 6.1.84; III: 57-8, is cited by him again in his comments on Kātyāyana's *Vārttika* 39 on Pāṇini 1.2.64. The *Vārttika* reads *dharmaśāstraṃ ca tathā* ("And so also Dharmaśāstra"), and as an example of "Dharmaśāstra" Patañjali gives: *brāhmaṇo na hantavyaḥ surā na peyā* ("Brahmin should not be killed; liquor should not be drunk"). Clearly, for Patañjali *loka* and *dharmaśāstra* are, if not synonyms, at least equivalents with respect to authoritative injunctions.

If Patañjali thinks *dharma* of *dharmaśāstra* is *laukika*, while the earliest extant Dharmasūtras think it is Vedic, then can we detect a theological development in this area between the earliest Dharmaśāstric productions and the texts available to us?

An exception, however, may have to be made for Āpastamba. At the outset he merely states (1.1.1-3): "And now we shall explain the agreed customary Laws.[13] The authority is the agreement of those who know the Law. And the Vedas" – *athātaḥ sāmayācārikān dharmān vyākhyāsyāmaḥ ‖ dharmajñasamayaḥ pramāṇam ‖ vedāś ca ‖* Āpastamba does not claim any source for *dharma* other than the *samaya,* a problematic term which may here mean agreement or acceptance, and *ācāra*, authoritative conduct or custom. The authority, presumably for deciding among competing claims, is the agreement or accord among the experts in *dharma*. The excellent and reliable commentator, Haradatta, explains *samaya* as *pauruṣeyī vyavasthā*

12. Also repeated on Pāṇini 7.3.14 (III: 320).

13. We see the expression *sāmayācārikam* repeated at *Āpastamba Dharmasūtra* 1.7.31, and here it is given as a substantive: *samāvṛttasyāpy etad eva sāmayācārikam eteṣu* ("Also for one who has returned [home after the completion of studentship], this very [set of practices] is the accepted custom with regard to these.") The only other place where I have been able to find the expression *sāmayācārika* is in Kauṭilya's *Arthaśāstra,* where *samayācārikam* is given as the title of *prakaraṇa* 93 (5.5). The opening of the *Āpastamba Gṛhyasūtra* 1.1.1) parallels his Dharmasūtra statement: *atha karmāṇy ācārād yāni gṛhyante* ("Next the rites derived from custom"). Here also, as the translator Hermann Oldernberg astutely notes in his parenthetical comment ("and not from the Śruti"), a clear contrast is made between the Vedic rites given in the Śrautasūtras and the Gṛhya rites to be described in this text, which are based on custom.

("human statue/rule/law"). Then at the very end, almost as an afterthought, we have "and the Vedas," which may even have been a later addition into the text. Even if it were original, the placement of the Vedas at the very end clearly devalues their significance.

The reliance on *samaya* and *ācāra* for discovering *dharma* makes it easy to understand some statements of Āpastamba with regard to how people may find out what *dharma* is in different contexts, statements that are unique and without parallel in the rest of Dharmaśāstric literature. He emphasizes the difficulty of knowing *dharma* (1.20.6-8):

> The *dharma* and *adharma* do not go around saying, 'Here we are!' Nor do gods, Gandharvas, or ancestors declare, 'This is *dharma* and that is *adharma*.' An activity that Āryas praise is *dharma*, and what they deplore is *adharma*. He should model his conduct after that which is unanimously approved in all regions by Āryas who have been properly trained, who are elderly and self-possessed, and who are neither greedy nor deceitful.[14]

At ceremonies for a dead person, people are asked to "do whatever else the women ask them to do" – *yat striya āhus tat kurvanti* (2.15.9). At the end of his treatise, Āpastamba returns to the epistemological question: where do we find *dharma*. And he says something quite surprising and quite at variance with the theological position that all *dharma* is ultimately derived from the Veda. He says (2.29.11): "The knowledge found among women and Śūdras forms the conclusion" – *sā niṣṭhā yā vidyā strīṣu śūdreṣu ca*, and (2.29.15): "According to some, one should learn the remaining *dharma*s from women and from people of all *varṇa*s" – *strībhyaḥ sarvavarṇebhyaś ca dharmaśeṣān pratīyād ity eke*.

As we will see, even in our next argument, Āpastamba is the exception among the ancient writers on *dharma*.

II. 2 Argument from the Use of *Dvija*

General introductions to Indian culture and religion present the concept of "twice-born" as a fundamental aspect of Indian or Vedic society. The widely used and excellent introduction to India's cultural past, A. L. Basham's *The Wonder that Was India,* comments on the class division of ancient Indian society: "A sharp distinction was made between the three higher classes and the śūdra. The former were twice-born (*dvija*), once at their natural birth and again at their initiation, when they are invested with the sacred thread and received into Āryan society."[15] Similar comments are found in most textbooks and even in scholarly tomes. Clearly, modern scholarship takes the concept of *dvija* associated with the rite of Vedic initiation to be a fundamental aspect of

---

14. *na dharmādharmau carata āvaṃ sva iti | na devagandharvā na pitara ity ācakṣate 'yaṃ dharmo 'yam adharma iti | yat tv āryāḥ kriyamāṇaṃ praśaṃsanti sa dharmo yad garhante so 'dharmaḥ | sarvajanapadeṣv ekāntasamāhitam āryāṇāṃ vṛttaṃ samyag vinītānāṃ vṛddhānām ātmavatām alolupānām adāmbhikānāṃ vṛttasādṛśyaṃ bhajeta |* See also 2.29.13-14.

15. A. L. Basham, *The Wonder that Was India*, Londres, Sidgwick and Jackson, 1954 (1967[3]), p. 139.

ancient Indian reflection on society. Does this consensus stand up to scrutiny? I think not.

The earliest descriptions of the rite for becoming a Brahmacārin is found in two hyperbolic eulogies, the one in the *Atharvaveda* (11.5) and the other in the *Śatapatha-Brāhmaṇa* (11.5.4). In both places the initiation of the pupil is compared to the birthing process: the teacher becomes pregnant with the pupil, and the pupil becomes a fetus (*garbha*), and in the third night the pupil is born as Brāhmaṇa. This analogy parallels the more common conception that the consecration for a sacrifice (*dīkṣā*) constitutes a new birth of the sacrificer (*dīkṣita*) (*Aitareya-Brāhmaṇa* 1.3.1; *Śatapatha-Brāhmaṇa* 3.2.1.11; J. Gonda, *Change and Continuity in Indian Religion,* p. 337).[16] Even though, as in other initiation rites, the birth metaphor is used here, the term *dvija* is absent, as is any clear emphasis on the newly born status of the student. No connection is also made between this initiatory birth and the ideology of *varṇa*. Further, the initiate was probably an adult or a young man, with the mention of his long beard.

The most extensive descriptions of the rite of initiation are given in the Gṛhyasūtras, a class of texts devoted to domestic rites. The dating of these texts is problematic, but many of the early ones were probably composed prior to the rise of Dharmaśāstric literature. None of the Gṛhyasūtras present the rite of Vedic initiation as the second birth of the boy. The teacher who initiates him is not referred to as his father, or the Sāvitrī verse that is taught to him regarded as his mother. Neither do these texts use the term *dvija* with reference to the initiated boy.

Indeed, the term *dvija* and the parallel *dvijāti* are absent in the entire Vedic corpus, including the Upaniṣads.[17] They do not occur even in the subsequent ritual literature; the terms are absent in the Śrautasūtras and in most of the Gṛhyasūtras.[18] They are also missing in the texts of the grammatical tradition,

---

16. J. Gonda notes: "The complex ceremonies and ritual acts, of tuition and observances was considered the preparation for a new birth; hence the name *dvija-* applied to the members of the first three classes (especially the brahmans) who had passed through the initiation into the Veda" (J. Gonda, *Change and Continuity in Indian Religion,* The Hague, Mouton, 1965, p. 233). However, this appellation was never used in the early period, and the connection of *dvija* to the new birth within initiation was made only through a new theological interpretation and at a much later date.

17. We do find the term *dvijanman* in the Ṛgveda 1.60.1; 1.140.2; 1.149.4, 5; 6.50.2. But none of these usages pertain to a person who has undergone Vedic initiation. The two births there probably refer to the birth of fire in heaven and on earth. The *Ṛgveda-Khila*s (4.2.6) uses *dvijāti* with reference to humans, but the date of the Khilas is uncertain and probably quite late. The only place where the term occurs in the *Atharvaveda* (Śaunaka) is 19.71.1 (*dvijānām*). This has no parallel in the Paippalāda recension, and the parallel in *Taittirīya Āraṇyaka* (Pariśiṣṭa) 10.36 has the term *dvijātā,* which even Sāyaṇa thinks may refer to the two births in the sun and Brahmaloka. So the reading, authenticity, and meaning of this term in *Atharvaveda* (Śaunaka) is quite uncertain.

18. The exceptions are the *Āgniveśya Gṛhyasūtra* (2.3.3, 14, 16, 19) and the *Vaikhānasa Gṛhyasūtra* (5.8, 10; 4.12), both of which can be dated to the first half of the first millennium CE. It is also found in the *Baudhāyana Gṛhyasūtra* 2.9.14, but given that it occurs there within

which are generally good sources of terms in normal circulation. Yāska's *Nirukta*, Pāṇini's *Aṣṭādhyāyī,* and Kātyāyana's *Vārttika*s on Pāṇini do not mention these words. Quite surprisingly, even the voluminous *Mahābhāṣya* of the great 2nd century BCE grammarian Patañjali does not use this term.

Although in itself it does not provide conclusive proof, this chart of the occurrences of the terms *dvija* or *dvijāti* in the ancient literature is instructive: [19]

Vedic Texts	=	0 (with the exceptions given in note 17)
Śrautasūtras	=	0
Gṛhyasūtras	=	0 (see footnote 18)
Pāṇini	=	0
Kātyāyana	=	0
Patañjali	=	0
Āpastamba Dh	=	0
Gautama Dh	=	4
Baudhāyana Dh	=	13
Vasiṣṭha Dh	=	13
Mānava Dh	=	166
Rāmāyaṇa	=	214
Mahābhārata	=	1535
Yājñavalkya Dh	=	40

The absence of *dvija* or cognate terms with the technical meaning of a twice-born human being in the theological vocabulary of the Brāhmaṇas, the early Upaniṣads, and most of the ritual *sūtra*s indicates that something new was being signified by this term when it makes its appearance in the Dharmasūtras. Curiously, then, a term that became central in the later theological and sociological discourse within the Brahmanical tradition, a term that is ubiquitous in modern scholarly descriptions of ancient Indian society, is missing in almost all texts prior to about the second century BCE. Even if we grant that its absence in Pāṇini and Kātyāyana can be explained because of their brevity and subject matter, it becomes much harder to explain its absence in Patañjali's *Mahābhāṣya,* a long text that is within the mainstream of Brahmanical theology and contains references to many aspects of the *varṇa* system.

It appears, then, that the characterization of Vedic initiation as a second birth of the initiated boy and his designation as a *dvija* along with its close

a series of verses one may have reservations regarding its authenticity. The term also occurs in later sections (*paribhāṣā, śeṣa*) of some Gṛhyasūtras: See T. Lubin, "The Transmission, Patronage, and Prestige of Brahmanical Piety from Mauryas to the Guptas", in F. Squarcini (ed.), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*, Florence, Firenze University Press, 2005, p. 87, n. 23.

19. In looking at these raw numbers, one must make allowance for both the length of each text and the subject matter of some texts that may not have called for the use of this term.

relationship to the *varṇa* system were theological innovations within the expert tradition dealing with *dharma,* a tradition that was itself probably something of a novelty and produced a rich literature from about the 3rd century BCE. The oldest extant text of this tradition, the Dharmasūtra of Āpastamba (1.1.15-18), states: "He should never offend the teacher, for he gives birth to him by means of Vedic knowledge. That is his most excellent birth; his parents give birth only to his body." This statement simply reiterates the discussions in the *Atharvaveda* and the *Śatapatha-Brāhmaṇa* referred to above. We detect, however, that at a very early stage in the history of the Dharmaśāstric tradition a theology that highlighted the rebirth aspect of Vedic initiation was brought to the foreground. Āpastamba, nevertheless, never uses the terms *dvija* or *dvijāti* either with regard to the initiated boy or with reference to the three upper classes (*varṇa*) of society, a practice common in later texts; these terms are absent in his vocabulary. So, we have another piece of evidence for the newness and novelty of this concept. Even one of the most ancient texts of the Dharmaśāstric tradition does not use the term. We shall not be far wrong in thinking that this innovation took place toward the end of the second century BCE or perhaps in the first century BCE.

It appears also from a significant structural feature of the Dharmasūtras, including Āpastamba's, that the Dharmaśāstric tradition was instrumental in giving prominence to Vedic initiation as the second birth of a man, a birth that makes him subject (*adhikārin*) to *dharma.* Indeed, the rules of *dharma* are addressed to and applicable to only those who have had their second birth at initiation. This structural feature is the very opening of the Dharmasūtras; they all begin with the rite of Vedic initiation, the rite that qualifies a person to engage in *dharma* prescribed in these documents.[20] From Gautama onward, as we will see, such a person is called a *dvijāti,* a man with two births. The novelty, or even the revolutionary nature, of this structural innovation becomes obvious when we look at the parallel in the Gṛhyasūtras.

All the ancient Gṛhyasūtras,[21] after a brief discussion of cooked offerings (*pākayajña*), begin with marriage and the establishment of a household with a new ritual fire. This is only to be expected, as the entire Brahmanical ritual system and way of life are centered on the married householder. The Gṛhyasūtras then follow the married householder through his life, providing instruction about a variety of subjects, especially the procreation of children, their Vedic initiation and education, their eventual marriage, and finally death and funerary ceremonies. One would have expected the Dharmasūtras to follow this model, given that they are also principally concerned with

20. The exception is the *Vasiṣṭha Dharmasūtra*. This text, unfortunately, has had a problematic transmission, and it is very unclear whether the structure of the extant text is original. The sequence of topics does not follow any logical plan and initiation and studentship is dealt with in the middle of chapter 11.

21. The exception is the *Hiraṇyakeśi Gṛhyasūtra,* which begins with Vedic initiation. Given that it departs so radically from its counterpart, the *Āpastamba Gṛhyasūtra,* which it generally follows, it is an indication of this novel feature of the Dharmasūtras influencing the composers of the Gṛhyasūtras.

the married householder. The writers of Dharmasūtras departed from this practice because of the new prominence given to Vedic initiation and the incipient notion of the twice-born man.

The Dharmasūtra of Gautama is the earliest extant text to use the term *dvijāti,* using it four times; he does not use *dvija.*[22] Gautama also states that "initiation is a second birth" (1.8), but it is unclear whether his use of *dvijāti* is connected to the conception of initiation as a second birth. At least he does not make that connection explicit. The term *dvijāti* for Gautama is not limited to Brahmins; he uses it as a term that comprehends the three upper *varṇa*s. For example, at 10.1 he says: "Study, sacrifice, and giving gifts pertain to *dvijāti*s" (*dvijātīnām adhyayanam ijyā dānam*). In the very next *sūtra* he goes on to state that teaching, officiating at sacrifices, and receiving gifts are additional activities of Brahmins. It is probable that in the other three places also Gautama uses the term to comprehend the three upper *varṇa*s.

A pattern in the use of the two terms *dvijāti* and *dvija* begins to emerge in the *Baudhāyana Dharmaśūtra*. As is well known, only the first two Praśnas belong to the original *sūtra*; the last two Praśnas are later additions with large sections composed entirely in verse.[23] In the first two Praśnas *dvijāti* is used six times,[24] while *dvija* is used only once (1.1.13), whereas it occurs six times in book four (5.3, 20, 21, 24; 7.9; 8.8). It is clear that Baudhāyana uses *dvijāti* generally to refer to the three upper *varṇa*s, once actually using the expression *traya*o *varṇā dvijātayaḥ* ("the three twice-born *varṇa*s") (2.5.4). Only once does he use the term with specific reference to Brahmins, and here he uses the compound *dvijātipravara* (2.3.29). A noteworthy point in the use of *dvija* in Baudhāyana's work is that it always occurs in verses, probably indicating that this term entered the vocabulary late and with specific, if not exclusive, reference to Brahmins. The older term appears to have been *dvijāti,* and it was used more generally with reference to the upper three *varṇa*s.

There is an explosion in the use of *dvija/dvijāti* in literature close to or after the beginning of the Common Era, as we can see from the above chart. In all the Dharmaśāstric texts that follow Gautama and Baudhāyana the twice-born is a central concept in their theology and the sociology based on the *varṇa* system. We see the extensive use of *dvija/dvijāti* also in the two Epics where the term is used in every book of them, although its distribution is uneven.

It is significant that there is no cognate term in Pāli with reference to Brahmins, and in Buddhist hybrid Edgerton gives only one example – Dvijātirāja as the name of the Buddha in a former life. Clearly, this concept was confined to later Brahmanical theology and did not have an impact on the Buddhist vocabulary. The earliest inscriptional evidence I have been able to trace is the Nasik Cave Inscription of Vāsiṣṭhīputra Pulumāvi, circa 149 CE. The *Arthaśāstra* uses the term only once in probably a late passage

22. See *Gautama Dharmasūtra,* 10.1 ; 12.1 ; 17.1 ; 21.4.

23. P. Olivelle, *The Āśrama*, p. 86-87 ; P. Olivelle, *Dharmasūtras: The Law Codes of Āpastamba, Gautama, Baudhāyana, and Vasiṣṭha*, Delhi, Motilal Banarsidass, 2000, p. 191.

24. 1.7.1 ; 2.3.29 ; 2.5.4 ; 2.7.3 ; 2.18.14 (twice).

(1.3.8), and the *Kāmasūtra* does not use at all. In the *Arthaśāstra* passage (*dvijātiśuśrūṣā,* obedience to *dvijāti*s) the reference is clearly to Brahmins within the context of the *varṇa* system. The absence of the term in these two texts, the final redactions of which were carried out probably in the early centuries of the Common Era, indicates that the term was still restricted to theological discourse. That the term had become somewhat common by first or second century CE is indicated by its use by Aśvaghoṣa in both his poems.[25] He was, however, a man who was deeply versed in Brahmanical theology, and was himself probably a Brahmin before becoming a Buddhist monk.

II. 3 Argument from *Yajñopavīta*

As I have noted above, in the classical and modern period of Indian history, the *yajñopavīta,* or simply *upavīta* or *brahmasūtra,* is closely associated with the rite of Vedic initiation (*upanayana*). Yet, the earliest descriptions of this rite found in the *Atharvaveda* (11.5), the *Śatapatha-Brāhmaṇa* (11.5.4), and the Gṛhyasūtras make no mention of the *yajñopavīta*. The central element of the rite is the tying of the girdle, and thus the rite itself is often called *muñjībandhana*. Nor is it mentioned in the description of the rite found in the Dharmasūtras themselves. P. V. Kane expresses some surprise at this: "It is remarkable that Āśv[alāyana], Āp[astamba], and several other [gṛhya] sūtrakāras do not say a word about the sacred thread."[26]

The term *yajñopavīta,* however, does occur in the early literature, but the term there simply means a special way of wearing the upper shawl around the neck and chest. In the *yajñopavīta* mode it is worn "for the sacrifice," that is, over the left shoulder and under the right arm, forming a sash.[27] The opposite way is recommended for rites for ancestors. This shawl was probably "abbreviated" to a few strings or threads,[28] but nowhere is it said that it is formally given to the initiate at the ceremony of Vedic initiation or that it should be worn all the time as a symbol of a person's twice-born status. P. V. Kane observes: "This shows that originally upavīta meant an upper garment and not merely a cord or threads."[29] Kane's final conclusion is worth citing in full:

> From the above passages, from the fact that many of the gṛhyasūtras are entirely silent about the giving or wearing of the sacred thread in upanayana and from the fact that no mantra is cited from the Vedic Literature for the act of giving the yajñopavīta… it is most probable, if not certain, that sacred

25. *Buddhacarita,* 1.44, 45, 47, 48, 84; 2.36; 7.13; 9.80; 11.71 (but here with reference to fire); *Saundarananda,* 2.35, 51; 8.19; 18.1.

26. P. V. Kane, *History of Dharmaśāstra*, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1962-1975, vol. II, p. 284.

27. We find this prescription in *Āpastamba Dharmasūtra* 1.6.18; 1.15.1; 2.4.21-22 (various activities when *yajñopavīta* is worn); 2.19.16 (wearing it while eating); *Gautama Dharmasūtra* 1.36.

28. This is actually recommended in *Āpastamba Dharmasūtra* 2.4.22: *api vā sūtram evopavītārthe* – "or else, just a thread/string for the sake of the *upavīta*."

29. P. V. Kane, *History of Dharmaśāstra* II, p. 289-290.

> thread was not invariably used in the older times as in the times of the later smṛtis and in modern times, that originally the upper garment was used in various positions for certain acts, that it could be laid aside altogether in the most ancient times and that the cord of thread came to be used first as an option and later on exclusively for the upper garment.[30]

While all early literature, including the Gṛhyasūtras and Patañjali, is silent on the *yajñopavīta* as an emblem of the twice-born, even the two earliest Dharmasūtras, those of Āpastamba and Gautama make no mention of it.[31] We come across a clear reference to it for the first time in the Dharmasūtra of Baudhāyana. At 1.8.5-6 it gives the procedure for manufacturing the sacred cord using three threads.[32] At 1.5.5 (and also in Vasiṣṭha 12.14) it is said that a *snātaka,* a man who has completed his Vedic studies, wears two *yajñopavīta*s. The implication is that the Vedic student wears one, and perhaps a married householder wears three,[33] showing a mature theology of the *yajñopavīta* incorporated into the theology of the *āśrama* system. Both Baudhāyana (2.3.1) and Vasiṣṭha (8.9) say that a Brahmin should wear the sacred string always (*nityayajñopavītī*). So, by the time of these two texts the *yajñopavīta* had been transformed from an upper garment to a complex set of strings, and from being worn at special ritual occasions to being obligatory at all times and a symbol of one's twice-born status.

An interesting side note to this is the discussion on the *yajñopavīta* and its formal abandonment during the rite of renunciation (*saṃnyāsa*) found in the Saṃyāsa Upaniṣads. The debate whether a person who has abandoned the *yajñopavīta* can still be considered a Brahmin shows that during the composition of these texts such wearing had become an essential part of Brahmanical identity. Several Saṃyāsa Upaniṣads enjoin the discarding of the *yajñopavīta* during this rite: *Āruṇi* 4-6; *Kaṭhaśruti* 42, 39; *Paramahaṃsa* 46. The *Jābāla Upaniṣad* (67) asks the question explicitly: "How can a man without a *yajñopavīta* be a Brahmin." Many solutions are offered, including the interpretation of abandonment as an internalization. Yet, this entire ritual process and the theological debates would be moot if the wearing of the *yajñopavīta* had not become normative and an identity marker for Brahmins. Given our discussion about the history of the *yajñopavīta,* it is clear that none of these Upaniṣads can be dated to a period before the first century BCE, and that in all likelihood they belonged to a period some time after that.

---

30. P. V. Kane, *ibid*., p. 291.

31. The only place where the term occurs in Gautama is 1.36 in the context of the ritual sipping of water (*ācamana*), where the person sipping is said to be *yajñopavītī.* Given the ritual context, it appears likely that, as in Āpastamba (1.15.1; 2.19.16), here also the meaning is simply that the upper shawl should be worn in the ritual position.

32. The manufacture of the sacred strings becomes differentiated according to the *varṇa* of the wearer, different kind of fiber being used for the three *varṇa*s: see Manu 2.43-44.

33. P. Olivelle, *The Āśrama*, p. 147.

II. 4 Argument from *Trivarga*

My final argument centers on the term and concept *trivarga,* and its associated concept of *puruṣārtha*. The term *trivarga* simply means a group or set of three. It has been used for many such sets in the Śrauta- and the Gṛhyasūtras.[34] However, within the cultural history of India the term is best known with reference to the three areas of human endeavor and aspiration: *dharma* (Law, righteousness), *artha* (wealth, success), and *kāma* (pleasure).

In this technical sense, *trivarga,* much like *dvija,* is a novel term in Brahmanical theology. It entered the theological vocabulary even later than the term *dvija*. I also believe that the *trivarga* concept was first developed not in the mainstream theology of Brahmanism but within the ideology of the Arthaśāstric tradition focused on the life and activities of kings.

In Kauṭilya's *Arthaśāstra* we find *trivarga* occupying center stage with reference to the aspirations of an ideal king. This is spelled out in detail in the chapter devoted to an ideal king (1.7), and repeated frequently elsewhere (see 9.7.60-64). And at 1.7.6 it gives Kauṭilya's opinion (which is generally the accepted view or *siddhānta*) that *artha* is supreme and the other two are subordinate to it.

In the *Kāmasūtra* the three play a more central than in possibly any other Sanskrit text.[35] It begins (1.1.1) with reverence paid to *dharma, artha,* and *kāma* (*dharmārthakāmebhyo namaḥ*), because as the very next *sūtra* says, these are the subject matter of the treatise. In the fifth *sūtra* it says that initially the creator Prajāpati produced a treatise of 100000 chapters on the *trivarga*. Given its dependence on Kauṭilya's *Arthaśāstra,* the *Kāmasūtra* follows the Arthaśāstra tradition of giving centrality to *trivarga* in organizing human activities, especially in the court and in the lives of upper-class rich young men to whom the *Kāmasūtra* is addressed.

The term, however, is absent in the entire Vedic corpus, in Patañjali, and in all four Dharmasūtras. Within the mainstream Brahmanical tradition, it makes its first appearance in Manu (2.24; 7.27) in two somewhat passing comments. The *Rāmāyaṇa* mentions it twice (1.6.5; 4.37.22), while it is used a total of 51 times in the *Mahābhārata*.[36] It is interesting that on both occasions in the *Rāmāyaṇa trivarga* is associated with kings, with Daśaratha at 1.6.5 and with the description of a righteous king in Rāma's address to Sugrīva at 4.37.22. Significantly, the term plays a rather prominent role in Aśvaghoṣa's *Buddhacarita*. The term or the three goals appear at 2.14, 41; but they become a centerpiece (along with the parallel concept of *puruṣārtha*) of the arguments

34. See, for example *Lāṭyāyana Śrauta* 4.12.8; *Ātharvaṇa Jyotiṣa* 9.3; *Kātyāyana Śrauta* 8.6.8; *Jaiminīya Gṛhya* 2.8 (16); *Drāhyāyaṇa Śrauta* 12.4.11.

35. 1.1.2, 5, 16; 1.2 (title); 1.2.1, 15, 41; 6.6.5, 6, 12 (twice). The last three are taken from or dependent on the *Arthaśāstra* 9.7.60-64.

36. 1.68.40; 109.23; 171.3; 3.119.21; 5.121.22; 122.32, 36; 6.10.59, 69; 9.4.28; 11.2.19; 12.12.17; 15.3; 28.42; 56.4; 57.17; 59.30, 31 (twice), 38, 76; 69.64 (twice), 67 (twice); 118.10; 121.13; 123.5, 8; 136.20; 137.95; 138.57; 161.3, 38, 46; 183.9; 184.10, 17; 185.3; 187.55; 276.15; 308.88, 129 (twice); 316.47; 13. 32.20, 21; 118.24; 128.56; 129.15; 131.40; 14.37.14.

used to dissuade the future Buddha from renouncing his kingdom (10.28, 30; 11.58). Here too, the concept is applied principally to a king and his duties.

In the *Mahābhārata,* on the other hand, the concept appears to be integrated into the conception of human life in general. Unlike *dvija,* the concept of *trivarga* did not enter the mainstream theological vocabulary as a central concept until after the time of Manu. It probably entered Manu's vocabulary in a somewhat peripheral way because of his incorporation of a lot of Arthaśāstric material into his text, especially in the sections on the king and judicial procedure (Chapters 7-9).

The conclusion that one can draw from this is that there is a clear temporal and theological distinction between the Dharmasūtras and the literature that preceded them or were contemporaneous with them and the literature that follows, including the metrical Dharmaśāstras and the Sanskrit epics. We would not be far wrong in assigning this transition of the concept from the purely Arthaśāstric vocabulary into mainstream Brahmanical theology to around the first century CE.

Conclusions

In using the above arguments and criteria, first, we must be careful not to overreach. Such arguments are most convincing when they can be used cumulatively, when several of them become applicable to a particular text. Second, presence is a stronger argument than absence. So the absence of *dvija* in a text, for example, does not make it automatically earlier than the first century BCE; such absences can be due to a variety of reasons and not just chronology. However, the presence of that term is a stronger argument for dating a text to a period after the theological innovation that brought the term into prominence.

Under these criteria, we can tentatively provide the following chronology to the early Dharmasūtras:

Āpastamba:	3rd to early 2nd C. BCE
Gautama:	late 2nd to early 1st C. BCE
Baudhāyana:	mid 1st C. BCE to early 1st C. CE
Vasiṣṭha:	early to late 1st C. CE

We detect a clear break between Āpastamba and Gautama, and an even a more pronounced chronological gap between these two and Baudhāyana and Vasiṣṭha. We may also want to keep in mind in this regard that it was in the mid-2nd century BCE that Patañjali for the first time articulates an ideology demarcating a Brahmanical sacred and cultural geography – the *āryāvarta* – a region where *dharma* prevails and where good Sanskrit is spoken. This region deliberately excludes the heartland of the Maurya empire. This concept is absent in literature earlier than Patañjali; it is absent also in Āpastamba and Gautama. The concept of a sacred geography first articulated in the grammatical tradition becomes incorporated into the broader Brahmanical discourse only in the Dharmasūtras of Baudhāyana (1.2.9-12) and Vasiṣṭha (1.8-16).

This piece of evidence strengthens the argument for a clear chronological break between these two documents and the two earlier Dharmasūtras.

Concomitantly, if we are to follow these arguments with reference to other Sanskrit texts of the period, my earlier assumption of the 2nd century CE for both Manu and Aśvaghoṣa are confirmed.[37] I think the final redaction of the Sanskrit epics must also be placed at the earliest during the first centuries of the common era, because they, and the *Mahābhārata* in a special way, exhibit a developed stage of theology incorporating these significant new elements.

The question then remains: what were the social, cultural, and religious contexts of the post 2nd century BCE north India that prompted these theological innovations: 1) *dharma* of Dharmaśāstras as basically Vedic; 2) the upper *varṇa*s, especially the Brahmin, as twice-born (*dvija/dvijāti*), and the centrality of Vedic initiation in the theology of the religious life of upper classes; 3) symbolism of the *yajñopavīta* as an emblem of the twice-born status of the three upper *varṇa*s, and of Brahmins in a special way; and 4) the process whereby the Arthaśāstric conception of *trivarga* became absorbed into mainstream theology represented by metrical Dharmaśāstras and the Sanskrit epics. I will leave this as a question, an important question, which is beginning to be answered especially in the context of the Sanskrit epics and their relationship to Aśoka and the Mauryan reforms. But that is not adequate. We must look seriously into what was happening in northern India around the beginning of the Common Era. There were the repeated invasions by foreign armies and the establishment of foreign rule by the Śakas and the Kushanas. It was also at around this time, we much remember, that the Sanskrit millennium and the "Sanskrit Cosmopolis," about which Pollock has so eloquently spoken, took place.[38] These new phenomena cannot be unrelated.

References

A. L. Basham, *The Wonder that Was India*, London, Sidgwick and Jackson, 1954 (1967[3]).

F. Edgeron, *Buddhist Hybrid Sanskrit Grammar and Dictionary*, New Haven, Yale University Press, 1953.

J. Gonda, *Change and Continuity in Indian Religion,* The Hague, Mouton, 1965.

P. V. Kane, *History of Dharmaśāstra*, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1962-75.

R. W. Lariviere, *The Nāradasmṛti*, Philadelphia, University of Pennsylvania, Department of South Asia Regional Studies, 1989.

37. P. Olivelle, *Manu's Code of Law: A Critical Edition and Translation of the Mānava-Dharmaśāstra*, New York, Oxford University Press, 2005; P. Olivelle, *Life of the Buddha: Buddhacarita by Aśvaghoṣa*, New York, New York University Press ("The Clay Sanskrit Library"), 2008.

38. S. Pollock, *The Language of the God in the World of Men: Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*, Berkeley, University of California Press, 2006.

R. W. Lariviere, "Dharmaśāstra, Custom, 'Real Law' and 'Aprocryphal' Smṛtis", in P. Olivelle (ed.) *Dharma: Studies in its Semantic, Cultural, and Religious History, Journal of Indian Philosophy* 32/5-6 (2004), p. 611-627.

R. Lingat, *The Classical Law of India*, Berkeley, University of California Press, 1973.

T. Lubin, "The Transmission, Patronage, and Prestige of Brahmanical Piety from Mauryas to the Guptas", in F. Squarcini (ed.), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*, Florence, Firenze University Press, 2005, p. 77-103.

P. Olivelle, *The Saṃnyāsa Upaniṣads: Hindu Scriptures on Asceticism and Renunciation*, New York, Oxford University Press, 1992.

P. Olivelle, *The Āśrama System: History and Hermeneutics of a Religious Institution*, New York, Oxford University Press, 1993.

P. Olivelle, *Dharmasūtras: The Law Codes of Āpastamba, Gautama, Baudhāyana, and Vasiṣṭha*, Delhi, Motilal Banarsidass, 2000.

P. Olivelle, "The Semantic History of *Dharma* the Middle and Late Vedic Periods", in P. Olivelle (ed.) *Dharma: Studies in its Semantic, Cultural, and Religious History. Journal of Indian Philosophy* 32/5-6 (2004), p. 491-511.

P. Olivelle, *Manu's Code of Law: A Critical Edition and Translation of the Mānava-Dharmaśāstra*, New York, Oxford University Press, 2005.

P. Olivelle, "Explorations in the Early History of Dharmaśāstra", in P. Olivelle, *Between the Empires: Society in India 300 BC to 400 CE,* New York, Oxford University Press, 2006, p. 169-190.

P. Olivelle, *Life of the Buddha: Buddhacarita by Aśvaghoṣa*, New York, New York University Press ("The Clay Sanskrit Library"), 2008.

P. Olivelle, "Dharmaśāstra: A Literary History", in T. Lubin – D. Davis – J. K. Krishnan (eds.), *Hinduism and Law: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 28-57.

S. Pollock, "The Theory of Practice and the Practice of Theory in Indian Intellectual History. " *Journal of the American Oriental Society* 105 (1985), p. 499-519.

S. Pollock, "From Discourse of Ritual to Discourse of Power in Sanskrit Culture", *Journal of Ritual Studies* 4 (1990), p. 316-45.

S. Pollock, *The Language of the God in the World of Men: Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*, Berkeley, University of California Press, 2006.

F. O. Schrader (ed.), *Saṃnyāsa Upaniṣads*, Madras, The Adyar Library, 1912.

A. Wezler, "Dharma in the Veda and the Dharmaśāstras", in P. Olivelle (ed.) *Dharma: Studies in its Semantic, Cultural, and Religious History, Journal of Indian Philosophy* 32/5-6 (2004), p. 629-654.

– III –

Forêt / clairière

TAMPERING WITH NATURE

David Shulman
Hebrew University of Jerusalem

I. Does ancient India have a concept of "nature" as a distinctive domain? The word *prakṛti* does refer to the world of natural phenomena, but its complement and counterpart, *puruṣa*, at least in the Sāṅkhya-Yoga system, is purely metaphysical, not in any way cultural or social – a form of unconditioned aliveness, utterly free from the constraints of the evolved or devolved universe of forms. The latter include all modes of mentation; so thought, desire, memory, and imagination are necessarily parts of *prakṛti* no less than objects and substances of a less subtle kind. "Nature" would thus include everything that we think of as human and can in no way stand apart from the human. If we move from Sāṅkhya-Yoga to the monistic Advaita, the natural is also, by definition, in essence animate and conscious, even if it appears to us to contain elements that are inert and unconscious (*jaḍa*); appearances deceive. An effective epistemology will reveal the living, conscious substratum hidden by the inanimate surface crust. In short, in pre-modern India, and perhaps even today, there is hardly anything that is not in some sense alive; transitions from, say, a human state to that of a rock or river, or vice versa, are more or less routine.[1]

Is there, then, a meaningful distinction to be made between the animate and the inanimate or, better, the sentient and insentient? There is. Clearly, not everything is alive, or aware, to the same degree. Abhinavagupta ridicules someone who claims that because the *ātman*, the living self, is present in all phenomena, even a clay pot must be alive.[2] Our everyday experience counts for something. Clay pots and rocks are not usually effective interlocutors (the

1. Among other possible terms for "nature" and the "natural," we have *nisarga/naisargika* – sometimes opposed to the "artificial" (*kṛtrima*). Tamil *iyal* points not to nature as a domain but to a given, normative, or instinctive mode of being or acting: thus Iyaṟpakaināyaṉār, who offered his wife to a Śaiva devotee when the latter simply asked for her, received his title, "Enemy of Nature." Such terms have little to do with concepts of the natural world as distinct from the human or other categories.

2. *Locana* on *Dhvanyāloka* 1.4.

same can be said for dull-minded persons, also referred to as *jaḍa*). On the other hand, it is quite usual to relate to a stone as embodying a divinity who may be graced with attributes such as profound existential density and simultaneity of inner process.[3] But can we really extrapolate from our experience to characterize the awareness of a stone? It seems that we can, judging in particular from prevalent forms of ritual praxis in the south. For one thing, anything that is *jaḍa* can, in principle, be infused with life, *prāṇa*, just as one induces a deity to take up residence in a carved image through the ritual of *prāṇa-pratiṣṭhā*, "establishing the breath" (also by opening its eyes). Once ensconced in the stone, the god or goddess feels, knows, and thinks. On another level, we might recall the default awareness, possibly shared by gods and stones, that is floating, unstable, unfocused, and in some danger of being swallowed up by its own undefined depths.[4]

In such a world, the human is clearly part of a single, rather porous continuum within "nature" – and perhaps not very strongly marked off from contiguous existential categories, although a strong notion of "humanity" as distinctive in certain ways does come into play in the medieval cultures.[5] Ann Gold's working definition of nature as "that culturally posed, non-existent abstraction of something out there that is beautiful, fearsome, and untouched by humans yet intrinsic to their being and of great worth to them"[6] is, while helpful and no doubt well suited to the cultural system of a Rajasthani village, not entirely in tune with the classical materials; it is, moreover, strikingly opposed to the sixteenth-century south Indian conceptual world, especially in its insistence that the natural domain is "untouched by humans." Human intervention in the everyday workings of this domain is an axiomatic and necessary possibility, as we shall see. I am also skeptical about the "non-existent abstraction" – or rather, I think that "nature" as such indeed never appears in classical India with the crisp, well-defined coordinates of *physis* or *natura* in Mediterranean antiquity;[7] but in the early-modern south, in Kerala, Andhra, and the Tamil country, we do find both a strong, context-sensitive notion of the "natural" and a somewhat amorphous but increasingly urgent idea of an encompassing, rule-bound natural sphere,

---

3. See D. Handelman, "The Guises of the Goddess and the Transformation of the Male: Gangamma's Visit to Tirupati and the Continuum of Gender", in D. Shulman (ed.), *Syllables of Sky: Studies in South Indian Civilization in Honour of Velcheru Narayana Rao*, Delhi, Oxford University Press, 1995, p. 281-335.

4. See D. Shulman, "Une théorie hindoue de la conscience et de ses niveaux", in AA.VV. (Association Franco-Israélienne de Recherche sur les Neurosciences – AFIRNe), *Le cerveau: l'inconscient, le conscient et la créativité*, Paris, Le Manuscrit, 2008, p. 170-184.

5. See D. Shulman, "The Anthropology of the Avatar in Kampaṉ's *Irāmâvatāram*", in Sh. Shaked – D. Shulman – G. Stroumsa (eds.), *Gilgul: Essays in Transformation, Revolution, and Permanence in the History of Religions* (Festschrift R. J. Zwi Werblowsky), Leiden, Brill, 1987, p. 270-287.

6. A. G. Gold – Bh. Ram Gujar, *In the Time of Trees and Sorrows: Nature, Power, and Memory in Rajasthan*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 6-14.

7. See the fine study by P. Hadot, *The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*, Cambridge, Harvard University Press, 2006 [1st French ed. 2004].

amenable to empirical observation, within which the human actor and observer positions himself or herself in subtle and highly interactive ways.[8] Sometimes this sphere attracts the old term *prakṛti*, with a semantic shift pointing to the autonomy of the natural world: thus in Nambūtiri Punam's fifteenth-century Malayalam *Rāmāyaṇa-campu*, to cite but one example, we read that the cosmos is resounding (with the roar of the ocean), on the one hand, and that *prakṛti* – Nature – echoes this vast music, on the other.[9] But we are getting a little ahead of our argument.

From ancient times, we find another distinction relevant to the concept of nature as contrasting with the everyday human world, a concept beautifully defined by Charles Malamoud. Human beings normally inhabit the socially configured "village" space, *grāma*, which is always juxtaposed with the mostly unstructured, open or "empty" wilderness or forest, *araṇya*, that begins just outside the village border.[10] Ritual sacrificial performance, which defines and refines the human being, belongs to the village; but such rituals regularly include conspicuous "wilderness" elements. Moreover, the long period of consecration, *dīkṣā*, that precedes the more elaborate rituals and that entails a somewhat regressive movement away from the conventions and identity features of the adult human being, takes place, conceptually speaking, in the forest. All this speaks to the double constitution of the human individual as "sollicité à la fois par le plein et le vide, la société et la solitude, le village et la forêt."[11]

There is another kind of human being who establishes a profound affinity with the wilderness as a natural, primarily unsocialized domain – the sage who lives in a forest ashram together with the pacific animals and luxurious plants that flourish there. As Charles Malamoud says, sometimes the relations between such men (and women) and the surroundings they have chosen are so close as to be "une sorte d'osmose."[12] The categories of the social and the natural, separate in principle, thus can, under certain conditions, fuse with astonishing ease. Partly for this very reason, the forest sage, if angered, can deliver a curse that immediately reduces a human being to animal or even inanimate status, as intimated above. Śiva regularly curses his wife Pārvatī to undergo very similar transformations, for example at Mylapore (in Chennai), where she was cursed to become a peahen (*mayil*) after she yawned once in the course of a very long lecture on Śaiva philosophy. In such cases, the autonomy of the natural as a discrete arena, bound by its own telos and

8. See also F. Zimmermann, *The Jungle and the Aroma of Meats: An Ecological Theme in Hindu Medicine*. Berkeley, University of California Press, 1987 [1st French ed. 1982], p. 197-198.

9. *ulaku muḻaṅṅi prakṛti puḻaṅṅi*: *Rāvaṇolbhavam* of Punam Nampūtiri, Trissur Kerala Sahitya Akademy, 1996, *gadya* after v. 5.

10. Ch. Malamoud, *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte, 1989, p. 93-114; A. Gold – Bh. Ram Gujar, *In the Time of Trees*.

11. Ch. Malamoud, *Cuire le monde*, p. 106.

12. *Ibid*. p. 111.

rules of operation, is put in question. Here is an issue worth examining anew through the prism of the sixteenth-century literary texts.

II. Before we turn to variations on these classical themes, we should consider more closely a characteristic south Indian aspect of this problem. Ancient Tamil poetry, as is well known, is grounded in a principle of equivalence between inner, *akam*, and outer, *puṟam*, spheres. One thus reads a description of external nature, with its flora and fauna, its varying temporal modes, its minutely observed vignettes, as expressing very precisely the often complex emotional and perceptual states of the human actor. Nearly always, decoding a Tamil poem follows this direction, that is, from the outer, visible, and suggestive image to an inference about an inner, hence invisible, state;[13] but the principle of close correspondence and reflection is both radical and stable and should, in theory, allow for two-way movement. Consider the following slight example:

> Pitiful, aren't they,
> those green parrots with their red beaks
> who see the stalks left behind, still green
> down below, in the fields
> where the mountain folk have reaped
> ripe millet. Too full
> of love, they can't bring themselves
> to fly away.[14]

It's possible that a real-life phase in two lovers' relationship is intimated here: the young girl (*talaivi*) who used to guard the millet fields, to shoo away the birds from the growing grain, must have met the man (*talaivaṉ*) there, and the two fell in love; but now that the millet has been harvested, there's no need for her to spend time in the fields, and the two have no way to meet.[15] But even without insisting on this sequence, the poem tells us clearly, if indirectly, what the lovers are feeling. Something is not right: the millet has been harvested, only dry stalks are left behind; it's too late, the magical moment has passed. But the parrots are still full of love for this harvested field, they keep looking at it with something like longing, or hope, a vain hope – so strong, however, that they cannot tear themselves away. There's something touching about these beautiful, sorrowing, perhaps baffled birds; they deserve to be pitied, as do the lovers. The man is anyway perhaps planning to leave his beloved behind as he goes off in search of wealth (this is a standard scenario in ancient Tamil love-poetry), but his love is holding him back. As for the girl, she's also weighed down by a love that may have no future; even in the best case,

---

13. For exceptions, see M. Varadarajan, *The Treatment of Nature in Sangam Literature*, Tirunelveli and Madras, South Indian Saiva Siddhanta Works Publishing Company, 1969, p. 324-25, 408-409.

14. *Aiṅkuṟunūṟu*, Madras, South Indian Saiva Siddhanta Works Publishing Company, 1972, v. 284.

15. Such is the suggestion of the modern commentator Pŏ. Ve. Comacuntaraṉār (see edition cited above), who often situates the cryptic verses of this collection in a literal, physical setting.

if the lover returns someday, she'll have to get through a long and painful separation. The mood is thus nostalgic, perhaps prematurely so, since the root or base – of the cut stalks, and of the lovers' shared passion – is still green. No detail in such a poem is too tiny to be significant.

This reading is only one of several possible ones. One could also interpret the poem as a cry for action: perhaps the heroine's girl-friend is speaking somewhere where the hero can hear her words, and the overall message would be, "Don't forget her and don't despair; she's suffering and very much in love; come quickly to marry her or to take her away with you."[16] Often, the poems are elliptical and ambiguous. But the correspondence between the natural, external sphere and what is happening in the heart or mind operates regularly, as if the two domains mirrored one another, especially in the *Aiṅkuṟunūṟu* anthology of very short, haiku-like verses. Maybe the parrots have soaked up something of the heroine's sadness. In any case, the correlations established by this poetic grammar are always logical, non-random, and amenable to decoding. At times, however, the congruence between inner and outer is not complete, and remarkable displacements and oblique extensions can take place (in particular in the longer genres, such as we find in *Naṟṟiṇai* and *Akanāṉūṟu*). The principle of equivalence is not meant to be applied blindly or mechanically, although modern commentators sometimes fail to notice this.

For present purposes, however, it is enough to experience the truly astonishing resonance the natural world is felt to have, on many levels, with the living, thinking, knowing human person within the poem. He or she need only look outside to see a natural psychogram, an "inscape" (*uḷḷurai*), to use A. K. Ramanujan's apt neologism,[17] beautifully consonant with what this person is, consciously or unconsciously, feeling or imagining. Similarly we, outside the poem, can observe the mutual reflection of *akam* and *puṟam* – more accurately, two interlacing, reciprocally embedded, possibly mutually determined circles – within it.

The principle itself has a long life in Tamil literature. It operates, sometimes in startling ways, right through the medieval centuries and even up to, and including, twentieth-century prose works. One might regard it as an incorrigible assumption nested deep in Tamil culture: the "natural" subsumes the human almost seamlessly just as it consistently expresses, not by direct projection outward from the human mind but by virtue of an effortless, organic resonance, the subtleties of human affect. As we might expect, this expressivity works best when there is someone – say the poet and his or her reader – to pay attention to it.

Such expressive coincidence can also happen when notice is taken – that is, when the imagination is activated – *inside* the poem. Consider, for example, the following verse from Kampaṉ (twelfth century);

Rāma of the long bow caught sight of *cakravāka* geese

16. Again, Comacuntaraṉār's interpretative direction.
17. A. K. Ramanujan, *The Interior Landscape*, London, Peter Owen, 1970, p. 109.

resting, eyes closed, on beds of lotus blossoms,
and looked straight at Sītā's breasts.
She, on the other hand, set her mind
on his long arms, and saw
hillocks radiant as sapphire. (3.2832)[18]

The two lovers are in the wilderness, very alive to its beauties; at the same time, each can't help seeing the partner's physical form in every natural object that happens by. *Cakravāka* geese serve as similes for breasts; Rāma's body is dark blue. Rāma starts with the object of the simile (the goose) and moves on to the subject (Sītā's breasts); the two replicate one another perfectly, and his mind swiftly makes the transition; two verbs of seeing (*kaṇṭu* and *nokkum*) flow without interruption (the latter may, however, imply a more attentive mode of looking informed by the latent figure). Sītā, perhaps too modest to stare directly at her husband's arms and shoulders, calls up their image in her mind, *maṉam*; she can now switch to the corresponding external, visible object, which is immediately configured by metaphor (the arms = hills radiant as sapphire). The two trajectories – from object to subject and from imagined subject to configured object – beautifully complement one another. Interestingly, while the more ancient poems, like the *Aiṅkuṟunūṟu* verse just discussed, tend to run on two mirror-like tracks, Kampaṉ triangulates: bodily form issues into its natural counterpart along with a third, mental component, possibly more compelling, more worthy of attention, than either of the other two.

Sītā's vision is, it seems, the more complex – certainly the more imaginative – one (do the soporific *cakravāka* birds, with eyes closed, approximate it?). The *cakravākas* live a life of recurrent trauma; each night they are separated, only to reunite at dawn. Their presence here may hint at the long separation in store for our heroes – in which case Rāma would appear to be blissfully unaware of the deeper connotation carried by an external similarity. But on the whole, the basic assumption of profound harmony and congruence still obtains, and even what is imagined finds a suitable correlate as soon as the imagining agent opens her eyes.

There are other ways to formulate this powerful sense of congruence between inside and out. Anand Pandian, in a sensitive and challenging contemporary ethnography from the Tamil south, sees the particulars of the external landscape as "folded in" to the interior of the person, thereby creating depth and a moral-reflective space.[19] In effect, both interiors and exteriors are "involuted," perhaps through the operation of a principle of "sympathy"

---

18. *nāḷaṅ kŏ' ṇaḷinap paḷḷi nayaṉaṅkaḷ amaiya nemi*
vāḷaṅ kaḷ uṟaiva kaṇṭu maṅkai taṉ kŏṅkai nokkum |
nīḷaṅ kŏḷ cilaiyoṉ maṟṟai neriḻai nĕṭiya nampi
toḷiṉkaṇ maṉam vaitt' aṉṉa cuṭar maṇit taṭaṅkaḷ kaṇṭāḷ ||
Irāmâvatāram of Kampaṉ, Tiruvanmiyur, U. Ve. Caminataiyar Nul Nilaiyam, 1967.

19. A. Pandian, "Interior Horizons: An Ethical Space of Selfhood in South India", *Journal of the Royal Anthropological Institute* 16 (2010), p. 67.

based on organic similarity.[20] Thus the outer world, with its natural textures, implanted in the inner space, can take root and grow (*viḷai*), like any seed, ultimately ripening into thought, feeling, or imagination.[21] Such a description of imaginative production as living growth, or the sprouting of external objects within the hospitable space of the mind or heart, may help explain the logic governing much of classical Tamil poetry. But let me repeat: if the principle of organic correspondence is valid, seeds transplanted from the interior should also regularly ripen in the external landscapes of sympathetic nature.

Here the historical sequence demands attention. By the sixteenth century, the latter direction – the inner imaginative kernel projected outward, taking root there, and eventually unfolding into visibility – assumes priority, at least in Telugu.[22] This direction also has a more active, even intentional quality than in the ancient Tamil poems. At the same time, a further, critical development takes place. Broadly stated, the hitherto stable isomorphism or homology between the human and the natural gradually breaks down. There comes a point when the natural order is no longer quite so transparent to the individual subject who observes it, who breathes it in and out. That point should interest us.

Stated simply: the emergent anthropology of the sixteenth-century south Indian sources situates the human being within a rule-bound natural domain that is distinctive and relatively autonomous; by this very logic of distinction, the natural can be humanized or, on another level, affected by human intervention. Let us look at two typical examples from Telugu.

III. Allasāni Pĕddana, in the early sixteenth century, composed a sustained poetic masterpiece, the *Manu-caritramu*, on the theme of the First Man – that is, on the question of how a human being can be generated. Toward the end of this complex work, Svarocis, the father of the first human being, is hunting in the forest. He is about to shoot a wild boar when a doe suddenly addresses him in human language and asks him to shoot her instead – since she is in love with him, and it is better to die than to see your lover playing with someone else (Svarocis already has three wives). He embraces her, and a change comes over her:

> The inner loveliness of forest vines
> took outer form, in her perfect limbs,
> as the soft richness of unfolding flowers
> shaped her round breasts,
> the tenderness of sprouts congealed as gentle hands
> while the mad promise hidden in every bud
> was now a gleam of fingernails.
> Only two glistening eyes remained unchanged

20. A. Pandian, "Interior Horizons", p. 68; A. Pandian, *Crooked Stalks: Cultivating Virtue in South India*, Durham and London, Duke University Press, 2009, p. 211-14.
21. A. Pandian, "Interior Horizons", p. 74.
22. But we find very similar effects in Ativīrarāmaṉ's Tamil *Naiṭatam* (e.g. *Kaikkiḷaippaṭalam*).

when the doe who was the Forest Goddess
became, in his embrace,
and as he watched,
wholly a woman, shimmering
like lightning.[23]

The traditional vegetal metaphors for parts of a woman's body are reversed and literalized; abstract notions of beauty, tenderness, luxuriant richness assume living bodily form (the basic figure is *rūpaka*, "superimposition"). The doe is, it turns out, the Forest herself, the *vana-devatā* – only too eager to be humanized by an embrace. But all this happens by means of a strangely concrete figurative sequence, an imaginative metaphorizing (*upamiñcuṭa*) that turns the whole of the vital and engaging wilderness into a human being. By comparison, Urvaśī's transitions to vine and then, eventually, back to woman in Kālidāsa's great play[24] seem rather limited, almost negligible in scope and range compared to the radical humanization, by reversible simile and imaginative visualization, of an entire natural domain. In the technical terms of Sanskrit poetics: the standard objects of the simile (the flowers, leaves, buds) are not merely surpassed by its subjects (limbs, breasts, hands, fingernails, eyes), as in the figure called *vyatireka* – rather, the former have actually *become* the latter. Only the new lady's eyes remain completely continuous with those of the doe, since, by convention, a woman's eyes are indeed always akin to a deer's. Some facts can never be transcended. But note the freshness this tired equation achieves here, as if we were actually seeing the comparison for the first time in a living, changing being.

In one sense, the description moves toward the literal and the utterly realistic, as befits this rather realistic work; in another sense, the naturalistic result is a pure product of poetic comparisons and their meta-poetic reframing. In other words, we are witnessing a creative act of imagination expressly linked to an image of the human being with his or her unique potentiality. *A tangible human reality, built up from the resources of the natural world, not in any way alienated from the latter yet quite distinct from it, has superseded all that nature can offer.* In fact, the human effect upon this natural world is even more far-reaching than the above analysis of the figures would suggest. The verse concludes with the verb *sūci* (< *cūci*), "as he watched" – as if to tell us that the perceiving mind of the hunter-king is involved in what is happening. It may even be the essential instrument of the change. Svarocis *sees* this doe, the living embodiment of the forest, as the humanized extension of vines and

---

23. *Manu-caritramu*, Madras, R. Venkatesvar and Company, 1919, 6.96:
vallī-matalli-lāvaṇya-sarvasvambu vimalâṅga-rekhan āvir-bhavimpa
mañjula-mañjarī-mahita-saubhāgyambu parivṛtta-kuca-vṛtti bariṇamimpa
pallava-cchada-cāru-bhāvânubhāvambu mṛdu-hasta-līla mūrttī-bhavimpa
ramaṇīya-mukuḷa-vibhrama-bhāgadheyambu bhāsurambuga dana yaṅka-pāḷi lona
miñcu krŏmmiñcun' upamiñcu mĕlata yagucu
nilucun'avvana-devata' nṛpati sūci.

24. *The Vikramorvaśīya*, Act IV: see the introductory essay by V. Narayana Rao – D. Shulman, *How Urvashi Was Won*, New York, Clay Sanskrit Library, 2009.

flowers that the poet so deftly describes. There is no reason to think that this act of observation is wholly passive. Rather, it actively, imaginatively shapes an existential trajectory, very much as in other sixteenth-century examples of visionary molding and creative perception. Note that, in contrast to the many instances where a painting or other artistic form concretizes itself, through imaginative investment, in a living, breathing human being, this time we are dealing with an entirely natural phenomenon that undergoes change in the light of human perception. Moreover, since the natural domain as a whole is involved, in condensed and emblematic form, it would appear that the "natural" is now a wider and more complex term – differently positioned in relation to the human – than, say, "wilderness" or "forest" in their earlier usages.

As I have said, Pĕddana's book is about the generation of the first human being, Svārociṣa Manu, a wilderness creature born through extreme cognitive displacement – that is, through the projection of an imagined reality onto an adventitious physicality – and his eventual translation to a social, political realm. The implied telos is to become more and more human, in the full sense of the word; and the means to this end are rigorously subject to or consequent upon activating a human imagination. Such far-reaching humanization and consequent demarcation of the domains of nature and culture are far from axiomatic; they are, in a word, achievements of the evolving sixteenth-century conceptual matrix. Nature exists, distinct in itself but intimately bound to, indeed highly vulnerable to human perception and its effects. It is as if the imaginative individual could begin to work not on his or her mind or on the mind of a god or goddess – as is standard practice in the meditative rituals of the temple – but on his or her immediate surroundings, in quite personal and tangible ways.

IV. By south Indian standards, the existential gap between vines and women may not seem overly forbidding. But what about women and rocks? For us, it is surprising how many south Indian rocks were once women (and vice versa).[25] A remarkable Telangana folktale explicitly thematizes this affinity.[26] In a little-known play by Siṅgabhūpāla, from fourteenth-century Telangana, a young girl has the uncanny but useful ability to mastermind her transitions from states of normal mobility to states of apparent stasis, when she appears as a doll made of precious stones.[27] There is, in fact, nothing much out of the ordinary in these metamorphoses, which depend to a large extent on the way others, particularly men, perceive the girl in question; but we can trace a line from this medieval drama to the exercises in imaginative projection that turn up in the great sixteenth-century Telugu classics, from this same region. There exists a classic prototype for all such transformations

---

25. See, for example, *Niraṅkuśopâkhyānamu* of Rudrakavi, Kadapa, Akasavani, 1976; D. Handelman – D. Shulman, *God Inside Out: Śiva's Game of Dice*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 96-106.

26. K. Vimala – D. Shulman, "The Girl in the Rock: A Telangana Tale and Vasiṣṭha's Retelling", *Indian Folklore Research Journal* 5 (2008), and further sources cited there.

27. *Ratna-pañcālikā*. This fascinating work has been studied by Maya Tevet Dayan.

– the stone-woman Ahalyā, redeemed from her paralytic state under very special circumstances.[28]

Ahalyā was popular with south Indian poets. Here I limit myself to one major verse directly relevant to the problem of nature in relation to the human mind, the first, invocatory verse in Bhaṭṭu-mūrtti's *Story of Vasu* (*Vasu-caritramu*). This text, arguably the acme of classical Telugu literary achievement, was composed in Penugonda, near the southern border of the Andhra country, under the patronage of King Tirumalarāya some years after the major military *débâcle* of Tallikota and the loss of the imperial capital, Vijayanagara (1565). Far from showing signs of a post-traumatic origin, the *Vasu-caritramu* is an exuberant work of daunting complexity and daring; and, like all the sixteenth-century Telugu masterpieces, it is profoundly concerned with the imagination, as its opening verse shows us.

To understand this poem, one needs to know the following facts. Indra, king of the gods, fell in love with Ahalyā, wife of the sage Gautama. Indra craftily found a way to get Gautama out of the house and then, after magically assuming the latter's external form, made love to Ahalyā. The absent husband, however, discovered what had happened thanks to his superhuman powers of visualization and, enraged, cursed both of the illicit lovers: Indra's body was covered by a thousand vaginas (eventually converted into eyes – hence Indra's title, Sahasrâkṣa), and Ahalyā was turned into a rock. Fortunately, all such curses have an expiration date; Ahalyā was promised release from her petrified state when Rāma's feet would come in contact with the rock. So when the adolescent Rāma, walking with his brother Lakṣmaṇa and the sage Viśvāmitra on the outskirts of the city of Mithilā, did step on this particular rock, the lovely, suitably chastened Ahalyā instantly arose. Rāma then went on to win Sītā in Mithilā and to marry her shortly thereafter. We can assume that at the time of the wedding, Ahalyā's miraculous restoration was fresh in everyone's mind.

It may have been particularly close to the surface of Sītā's consciousness:

śrī-bhū-putri vivāha-vela nija-mañjīrâgra-ratna-svalī-
lâbhivyakti varâṅghri-reṇu-bhava-kanyā-līlay añcun madim |
tā bhāvimpa śubhakramâkalanace dad-ratnamum gappu sī-
tā-bhāmā-pati provutan dirumalendra-śrī-mahārāyanin ‖

It is the moment of Sītā's wedding,
and suddenly she sees her own reflection
in the jewel set in her anklet,
and in her mind **she imagines**
that another girl has turned up,
touched by the dust on her bridegroom's feet,

but as the rite proceeds
he covers that jewel
with his foot.

28. *Rāmāyaṇa* 1.48-49. For the late-medieval Telugu version of Veṅkata Kṛṣṇappa Nāyaka, see V. Narayana Rao – D. Shulman – S. Subrahmanyam, *Symbols of Substance: Court and State in Nayaka-period Tamil Nadu*, Delhi, Oxford University Press, 1992, p. 145-50.

May he, Sītā's husband,
protect our king.

An intricate vignette has been compressed into four dense lines that are meant to provide an auspicious beginning to the long work ahead. What could be more auspicious than a wedding? During the Hindu wedding ceremony, the bride and groom circle a blazing fire; the bride places her bare foot on the *sannikallu* or grinding stone (sometimes the groom covers her foot with his; or he may place the bride's foot on the stone with his hand). What is going on in the minds of Sītā and Rāma at this highly charged moment?

Sītā wears anklets, studded with polished jewels. In the light of the fire, her own face, or perhaps the whole upper part of her body, is reflected off one of the jewels, no doubt on her right foot. But Sītā, like any young bride (she's only about fifteen or sixteen), is a bit flustered and excited, so it doesn't actually occur to her that what she sees when she looks down at her foot is her own reflection. She doesn't recognize herself (she's in her bridal costume, something quite new in her life). But she does see a woman, indeed a stunningly beautiful woman, and her mind immediately conjures up a slightly unnerving explanation. She has certainly heard what happened with Ahalyā not long before this day: how the dust clinging to Rāma's feet had touched the black rock, immediately turning it into that radiant figure. If this happened once, there's no reason to believe it couldn't happen again. Maybe every time her new husband steps on a rock, the rock comes to life; maybe every time this happens, there's another young woman and potential rival nearby, someone who has already been touched by Rāma and may have some claim on him. What kind of a life awaits her, with this vast host of rock-born, lightly dusted young women clamoring for Rāma's attention, hour by hour?

Panic sets in. All this, the poet tells us, in an act of imagination (*tā bhāvimpa* < *bhāvanā*) sparked off by the misread reflection. Such reflections always have an existential charge normally consequent upon an imaginative act or series of acts. So Sītā does have reason to be worried. We are halfway through the verse.

Now the solution emerges. Rāma, circling the fire with his bride, apparently realizes what is going on in her, and he acts to put her mind at rest: when the moment of stepping on the grinding stone arrives, he takes care to cover the disturbing jewel with his foot (or hand) – so the reflection disappears, and with it any potential rivals or co-wives also vanish. How does he know to do this? The precocious husband is fortunately endowed with the kind of empathic insight that his nervous young bride desperately needs at that moment. What is called for, the real point of the whole business of falling in love and getting married and all the rest, is to provide a person who is capable of that kind of imaginative and empathic knowing *without having to be told*. That, I propose, is what husbands (Telugu husbands, but they are not alone) are for.

But there is a more general and, in the end, more incisive point to be made. In the Ahalyā story as we find it in text after text, the transition from

stone back to woman has a somewhat automatic aspect.[29] Usually, it requires absolutely no intentionality on the part of Rāma himself. There is a curse, a linguistic template that operates within its own structured field; even God himself can only wander innocently into that field, and he, too, tends to be amazed by what happens. It's as if he had no part of his own in the miracle, which, in fact, is almost not a miracle at all; it's more like the operation of a natural law. Painful objectification – stony paralysis – gives way to re-animation when the prescribed trigger is activated. But in our Telugu verse, there is at least the possibility of a much more radical human intervention in the natural world. The trigger is no longer mechanical, and the transition itself not quite so innocent. Sītā's nightmare cannot simply be ruled out; indeed, to overcome it we need the interactive imaginations of both young people, with all the attendant anxiety, on the one hand, and all the hoped-for empathy, on the other. But this is the easy part.

The more interesting suggestion, in my view, is that Rāma's act is no longer beyond our – and his – understanding, without any real personal involvement on his part. Sītā is definitely not the only one endowed with an imagination. Nor is she the only person worthy of imaginative empathy. Human beings, in all the great Telugu *prabandha*s – and very conspicuously throughout the *Story of Vasu* – are continuously projecting imaginative materials onto the world, always to substantial effect. Ahalyā's revival may thus have required, on some unspoken level, an imaginative investment or unconventional perception on Rāma's part, as if Rāma's mind were now an integral condition to such transitions in state – which is why Sītā needs this mind to be working for her, to be on her side. Indeed, her more serious anxiety would be prospective rather than retrospective: she has reason to be afraid that Rāma will be imagining young women into life moment by moment. Such things transpire in any living mind, in Rāma's no less than in hers; she knows this, and he knows that she knows it by his own experience of himself. Hence his eagerness to soothe and reassure her before things get out of hand. By covering up the reflecting surface, he temporarily puts an end to the threatening imagined reality that surface conjured up, a reality that had immediately taken on a life of its own in Sītā's mind. Imagination requires a limit precisely because it is so effectual even, or especially, when it feeds into a mis-perception. Crucially, Sītā's imagination, which dominates the first half of the verse, set in motion by her failure to recognize her own image, reveals, by implication, something of the liveliness and power of Rāma's imagination, and not only in the moment the verse ostensibly describes. He has, we can assume, the gift of seeing, or attending to, the woman locked in the rock (any rock). It is a gift he shares with other skillful imaginers.

---

29. But in Kampaṉ's version (1.540), Ahalyā's return to human form is compared to "a person cutting loose from the confusion inside him and taking on form with true knowledge (*měy uṇarvu*) as he reaches the feet of the Lord" – an epistemic shift that models the existential one. A modicum of agency attaches to Ahalyā, who has, no doubt, like Urvaśī trapped in the vine, been a suffering, silent witness to the life going on around her.

Put more simply: we can glimpse a natural domain that is impinged upon by human action, in particular internal, visionary, affective, and imaginative action, the most consequential kind of all. In both poetic and psychological terms, the entire verse rests on the critical moment, at the opening of the third line, where the poet tells us that we are dealing with *bhāvanā*, Sita's projection of mental contents, *via* the visible reflection, onto a relatively pliable and accessible natural reality. Something has intervened – some definitive human faculty – in the way this reality works. Rāma, the man-god who is only intermittently aware of his divinity (just as Sītā is unable to identify herself in the reflection), is probably, by this very configuration of his identity, more capable than most of consequential imagining. Wherever he goes, reality changes around him. But he is also the closest model we have for a fully active, thinking human being, that is, in this period, for a person imagining his or her way through a world partly shaped by such mental events.

There is a historical aspect to this way of reading. Compare the two Telugu verses just examined, Bhaṭṭu-mūrtti's and Pĕddana's, to the ancient, slight *Ainkuṟunūṟu* poem from section 2 above (the parrots unwilling to abandon the harvested field of millet). As we saw, the operative principle there is that of a profound mirroring and interweaving of the human and the external (non-human) domains. But in the *Ainkuṟunūṟu* verse, the non-human world mediates human experience: without the ripening and subsequently harvested millet, nothing of the emotional experience at the heart of the poem could have happened. In both of the Telugu verses, by way of contrast, it is the human that mediates, shapes, and impinges on the "natural," humanizing the latter through strong imaginative acts.[30] The long historical trajectory is nicely encapsulated by the contrast, and both the specificity and the novelty of the sixteenth-century configuration come through clearly.

Further conclusions flow from this exegesis. Please bear in mind that the verse in question, like all such invocatory statements, is thought to condense and articulate all the major themes of the work as a whole. The unrecognized, lucid self-image that is ultimately made to vanish is certainly a meta-poetic statement about the kind of reality poetry can generate, about how we perceive or mis-perceive it, and about the way such a reality tends to evolve, its end always inhering in its beginning, and vice versa.[31] But more to our point, the *Story of Vasu* is, *in toto*, a self-conscious reworking, or a lyrical envisioning, of the natural world in terms of criss-crossing imaginative projections, many of them pre-verbal (that is, primarily musical), others reflexively fixed in language. The true narrative of this immense work is the tale of these projections (as many Telugu scholars have noted, the *Mahābhārata* episode nominally taken as a frame for the book is tenuous in the extreme).[32] The heroine, Girikā, is the daughter of a mountain and a river – a wholly "natural"

30. My thanks to Kapil Raj for this observation.

31. I thank Yigal Bronner for formulating this point.

32. See, e.g., V. C. Sitaramasvamisastrulu, *Vasu-caritra-vimarśanamu*, Madras, Vavilla Ramasvamisastrulu and Sons, 1965 (my thanks to K. Jithendra Babu for giving me a copy of this rare work).

being slowly developing, largely through the same kind of imaginative visions that Svarocis directs toward the doe who embodies the forest, into a full-fledged woman. On another level, the *Story of Vasu* features Nature "herself" as its heroine. The poet follows her moods and whims, her perceptions and cognitive complications, not in the romantic vein that we might expect of a proto-modern "nature poetry" but in what might be called a scientific and empirical mode of meticulous observation, in which imaginative figuration is integral to ongoing natural operations (and, of course, to all acts of perception). Stated more simply: Bhaṭṭumūrtti's masterpiece exemplifies, in complex verse after verse, a natural domain distinct enough from the human to be suffused with the formative, continuous, and creative impact of the human mind. Never before in south India was so precise and powerful a depiction of nature – as the arena of imaginative praxis *par excellence* – articulated by poet or philosopher. Let me try to formulate the particular nature of the conceptual shift we are seeing.

As in all imaginative work, a primary patterning – in our terms, which go back to Vico, cultural, poetic, and collective by definition – is clearly operative. But the pattern that emerges in the *Story of Vasu* generally and, indeed, in the opening verse we examined – a complex transaction taking place simultaneously inside two attuned minds – is very far from the notion of a straightforward reflection by the natural and external of the human and internal (or vice versa), as in the Tamil Caṅkam poems. Nature is suddenly capable of surprising its human observers. It has, at least to some extent, separated from them, so that a new kind of conversation with the natural has become possible. The old homology has been shattered. A crack has opened up, and the two domains, the natural and the human, though still profoundly linked, are now susceptible to differential definition.

Neither the old Sāṅkhya model of a "material" universe driven by a more or less unreal contact with the metaphysical energy-principle of *puruṣa* nor the Advaita model of a world that is by definition conscious in all its parts, insofar as it has parts – neither of these two models is adequate to describe the natural world that turns up, in a variety of forms, in the Telugu and Tamil literary texts of this period. The old grid of potential transitions among existential categories – vines, rocks, deer, human beings, and many more – has not been superseded; such transitions remain normative, but their meaning and mechanics have changed. For one thing, the human is far more strongly marked off from other forms of existence. To change from vine or animal to human is now a far weightier matter, one heavily loaded with perceptual, cognitive, and other mental features.

On the other hand, one sees the emergence of a concept of nature as a domain that is "not theological but physical," – as Jan Assmann has lucidly argued for ancient Egypt (the Akhanyati/Akhenaten moment).[33] What does this statement actually mean? A principle of underlying vitalistic unity,

33. J. Assmann, "Akhanyati's Theology of Light and Time", *Proceedings of the Israel Academy of Sciences and Humanities* 7/4 (1992), p. 161.

familiar from the classical materials, remains in force. There is nothing that is not at least potentially alive, just as there is nothing alive that is not potentially threatened by processes of objectification active from within. There are also prophylactic methods, including the active use of the imagination, that may minimize or reduce this danger. However, we also begin to see – again in Assmann's suggestive formulation – a tentative shift away from "interpretation" to "explanation" as the dominant semiotic mode.[34] "Interpretation" assumes a world that is made up of endless, often overdetermined signs that require decoding in order to achieve meaning or comprehensibility. This is the mainstream view of nature in India from Vedic times on; only the atomists and logicians fully emancipated themselves from it. "Explanation" denudes the semiotic process of decoding, thereby negating the theological reading of the natural world. Nature, a reservoir of existential plenitude capable of renewing an inherently entropic human and cultural domain, now opens itself up to experimentation and classification. The wilderness, too, becomes amenable to human observation and impact, as we saw in Pĕddana's verse on the Wilderness Goddess made human. Interestingly, we also find a convergence between this new scientific and discursive literature and the active esoteric traditions, "Tantric" and iconoclastic, of the late medieval period in the south.

In a sense, "nature," assuming a novel autonomy, has been denaturalized. The old all-embracing, interlacing unity of being is reconceived, with human actors and observers assuming new, rather unexpected roles, including encyclopedic classification of natural forms. This move goes hand in hand with the tremendous investment in precise, realistic observation, as in Pĕddana's fourth canto (Svarocis sets off to hunt). We have no precedent for this degree of disciplined reporting of the natural. At the same time, the incipient dissociation in domains creates a space in which human faculties can objectively impinge upon the natural. We are not speaking of a principle of "cold" objectivity, strenuously seeking to put aside the sensual and imaginative excesses of the human mind, as in Enlightenment and post-Enlightenment Europe,[35] but rather of a warm, largely humanized nature. The natural world in early modern south India is not, and should not be, independent of the operations of the human mind that observes it and partakes of its ongoing processes. On the contrary, Nature is first and foremost a domain for effective imaginative praxis. Such praxis is quite different from the ancient, well-attested ritualized forms of working on the world, modeling or re-modeling it according to a desired telos that the ritual, if performed correctly, is supposed to activate and materialize. Rather, what gives life to the frozen or inanimate pieces of any experienced reality as refracted in our poetic texts is the often private, singular, contemplative, affect-laden, and daring exercise of the imaginative faculty in order to penetrate the dense web of interactive natural phenomena, realistically observed and known, and to change their modes of being.

---

34. J. Assmann, "Akhanyati's Theology", p. 162.
35. L. Daston – P. Galison, *Objectivity,* New York, Zone Books, 2007.

Is there, then, no early-modern discourse on objectivity in Sanskrit, Tamil, or Telugu that one could place beside the very rich materials that Daston and Galison have brought together? A South Asianist, reading their book, might confess to the occasional twinge of envy. But in fact, such a discourse does exist – primarily in the New Logic (Navya Nyāya) and its offshoots. We might, however, want to distinguish epistemic objectivity from the ontological – from any assumption that objects exist, for example, without imaginative impingement. Epistemic objectivity in early modern India is in some ways uncannily suggestive of developments in seventeenth and eighteenth century European philosophy; but the south Indian expressive media, with their own empirical interests sometimes spilling over into what can only be called science, are quite dissimilar to contemporaneous developments in the West. In effect, Europe and India reached a similar crossroads at, very roughly, the same historical juncture, when natural science began to break loose from an inherited theological frame; but they took quite opposite paths, one leading, at least initially, to severing the link between objective phenomena and the mental world of the observer, the other boldly binding the two together. This latter route, amply attested in both literary and discursive materials in the south Indian sources, and rich in implication both for the history of Indian science and for late-medieval models of the mind, rests firmly on sixteenth-century theories of imaginative praxis as effective and inherently consequential. These theories, which I have studied elsewhere, are arguably the most eloquent indices we have to a moment of crucial conceptual change.

References

J. Assmann, "Akhanyati's Theology of Light and Time", *Proceedings of the Israel Academy of Sciences and Humanities* 7/4 (1992), p. 143-176.

L. Daston – P. Galison, *Objectivity,* New York, Zone Books, 2007.

A. G. Gold – Bh. Ram Gujar, *In the Time of Trees and Sorrows: Nature, Power, and Memory in Rajasthan*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 6-14.

P. Hadot, *The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*, Cambridge, Harvard University Press, 2006 [1st French ed. 2004].

D. Handelman, "The Guises of the Goddess and the Transformation of the Male: Gangamma's Visit to Tirupati and the Continuum of Gender", in D. Shulman (ed.), *Syllables of Sky: Studies in South Indian Civilization in Honour of Velcheru Narayana Rao*, Delhi, Oxford University Press, 1995, p. 281-335.

D. Handelman – D. Shulman, *God Inside Out: Siva's Game of Dice*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 96-106.

Ch. Malamoud, *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte, 1989.

V. Narayana Rao – D. Shulman, *How Urvashi Was Won*, New York, Clay Sanskrit Library, 2009.

V. Narayana Rao – D. Shulman – S. Subrahmanyam, *Symbols of Substance: Court and State in Nayaka-period Tamil Nadu*, Delhi, Oxford University Press, 1992.

A. Pandian, *Crooked Stalks: Cultivating Virtue in South India*, Durham and London, Duke University Press, 2009.

A. Pandian, "Interior Horizons: An Ethical Space of Selfhood in South India", *Journal of the Royal Anthropological Institute* 16 (2010), p. 64-83.

A. K. Ramanujan, *The Interior Landscape*, London, Peter Owen, 1970.

D. Shulman, "The Anthropology of the Avatar in Kampaṉ's *Irāmâvatāram*", in Sh. Shaked – D. Shulman – G. Stroumsa (eds.), *Gilgul: Essays in Transformation, Revolution, and Permanence in the History of Religions* (Festschrift R. J. Zwi Werblowsky), Leiden, Brill, 1987, p. 270-287.

D. Shulman, "Une théorie hindoue de la conscience et de ses niveaux", in AA.VV. (Association Franco-Israélienne de Recherche sur les Neurosciences – AFIRNe), *Le cerveau: l'inconscient, le conscient et la créativité,* Paris, Le Manuscrit, 2008, p. 170-184.

V. C. Sitaramasvamisastrulu, *Vasu-caritra-vimarśanamu*, Madras, Vavilla Ramasvamisastrulu and Sons, 1965.

M. Varadarajan, *The Treatment of Nature in Sangam Literature,* Tirunelveli and Madras, South Indian Saiva Siddhanta Works Publishing Company, 1969.

K. Vimala – D. Shulman, "The Girl in the Rock: A Telangana Tale and Vasiṣṭha's Retelling", *Indian Folklore Research Journal* 5 (2008), p. 1-26.

F. Zimmermann, *The Jungle and the Aroma of Meats: An Ecological Theme in Hindu Medicine*. Berkeley, University of California Press, 1987 [1st French ed. 2004].

LA FORÊT ET LE RENONCEMENT, LE VILLAGE ET LA FEMME DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE BANKIM CHANDRA CHATTERJI (1838-1894) : CHOIX POÉTIQUE ET RAPPEL CONCEPTUEL

France Bhattacharya
Institut national des langues et civilisations orientales, Paris

Bankim Chandra Chatterji (1838-1894), qui fut un des deux premiers diplômés de l'université de Calcutta, en 1858, est le premier romancier « moderne » de l'Inde. Il avait lu les auteurs européens, surtout anglais, et s'était fait une idée de ce que les Occidentaux appellent le roman. Il écrivit sa première fiction en anglais qui resta la seule dans cette langue. Tous ses autres romans, et il y en eut plus d'une douzaine, furent écrits en bengali, sa langue maternelle.

Bankim accorde une grande place à la description et à celle de la forêt en particulier. *Araṇya*, *vana*, que l'on peut traduire par forêt, bois, se retrouvent très souvent sous sa plume, ainsi que *prāntara*, « l'entre-deux » qui évoque en bengali une étendue déserte et sauvage. C'est la forêt qu'il aime décrire surtout la nuit lorsque l'apparition de la lune fait jouer l'ombre avec la lumière. Toutefois, il ne recherche pas seulement un effet esthétique. Il me semble que l'on peut y voir aussi un rappel de l'idéologie brahmanique qui, telle que l'a présentée Charles Malamoud, voit en la forêt « l'autre du village » : un autre étrange, dangereux, un « en-deça » mais aussi un « au-delà » du *dharma,* ouvert, par le renoncement aux normes villageoises, sur l'Absolu. Comment l'écrivain envisage-t-il les rapports des deux « mondes », celui de la forêt et du renoncement, et celui du village où s'impose le *dharma* de l'homme dans le monde ? Quelle est, selon lui, la place de la femme dans ces deux univers ?

Entre 1865 et 1887, Bankim Chandra fit paraître en revue, puis en livre souvent avec de nombreuses modifications, quatorze romans. Son œuvre de romancier reflète l'évolution de sa pensée de plus en plus soucieuse de définir le rôle qu'une religion bien comprise doit jouer dans le renouveau de son pays. Plus il avance en âge, plus il se persuade que le développement personnel, selon la pensée d'Auguste Comte, et la philosophie de la *Bhagavadgītā,* permettrait seul à l'Inde de recouvrer sa grandeur passée. Par ailleurs, remarquable styliste, ses descriptions de la nature lui valent la première place, avant la venue de Tagore, sur la scène littéraire bengalie.

Dès son premier roman en bengali – il écrivit son premier en anglais – le cadre de la forêt est introduit. Le rapport au renoncement n'est pas évoqué sinon de façon très allusive par la location dans cet « ailleurs du village » d'un temple à Śiva Siddheśvara, maître du yoga et des « pouvoirs ». Cet espace vide d'hommes que traverse, la nuit, un cavalier, le romancier l'appelle le *prāntara* ou « entre-deux » au sens étymologique. C'est une friche, une lande, qui se distingue des champs cultivés et fait partie de la forêt en tant qu'elle est l'ailleurs du village. Pour ajouter à l'impression de solitude et de danger un orage éclate qui mouille le voyageur solitaire jusqu'aux os et l'aveugle. Obligé de mettre pied à terre, il va chercher refuge dans le temple qui lui semble désert.[1] « À la fin de l'été de l'année bengalie 997 (1590), un cavalier chevauchait seul de Viṣṇupur à Māndāraṇ. Voyant que le soleil était sur le point de se coucher, le voyageur pressa sa monture. Devant lui s'étendait, en effet, une immense lande déserte. Si, comme c'était l'habitude en cette saison au crépuscule, un gros orage accompagné de pluie éclatait, loin de tout refuge, il serait fort affligé. Le soleil se coucha avant qu'il n'eût traversé cette lande. Peu à peu, le ciel nocturne se couvrit d'une guirlande de nuages si sombres que la marche du cheval devint très difficile. Le cavalier n'eut plus que les éclairs pour lui montrer son chemin.

Peu après, un orage d'été survint dans un grand bruit, et une forte pluie s'abattit. Le voyageur fut incapable de reconnaître son chemin ; il relâcha la bride de sa monture qui avança à son aise. Un moment plus tard, le cheval trébucha en heurtant quelque chose de dur. À la lueur d'un éclair, le cavalier put apercevoir pendant un instant une sorte de grande masse blanche. Pensant qu'il s'agissait d'une demeure, il descendit de cheval. Il se rendit compte que sa monture avait buté contre la marche d'un escalier de pierre. Comprenant qu'il avait trouvé un refuge, il laissa aller sa monture. Dans les ténèbres, et avec précaution, il gravit les marches. Soudain, à la faveur d'un éclair, il vit que l'édifice qu'il avait devant lui était un temple ».[2] Dans ce texte, l'auteur cherche à créer une atmosphère de mystère qui suscite chez le lecteur une attente chargée d'une certaine émotion. Le cavalier est un jeune *kṣatriya*, fils du Raja Man Singh, et à l'intérieur du sanctuaire se cachent deux femmes dont une deviendra son épouse. Le thème du « bois d'ascétisme » n'est pas introduit.

Kapālakuṇḍalā (trad. française *Celle qui portait des crânes en boucles d'oreilles*) transporte le lecteur dans le delta du Gange, sur la rive occidentale de l'embouchure du fleuve. Le décor est un enchevêtrement de canaux et de rivières à marée, une terre inconnue à l'époque, même pour les Bengalis. La plupart des épisodes du récit se passent ou bien dans les heures les plus sombres de la nuit, ou bien dans une forêt obscure. Sur une plage déserte bordée de dunes, un jeune brahmane se voit abandonné par ses compagnons de voyage alors qu'ils reviennent ensemble en bateau du pèlerinage de

1. Y. Ch. Bāgala (éd.) *Baṅkim Racanāvalī,* I, Calcutta, Sāhitya Saṃsad, 1962[3] (= 1369 BS) (1953 = 1360 BS), « Durgeśnandinī », p. 53.
2. *Ibid*.

Gaṅgāsāgara. Le jeune homme qui a accepté d'aller ramasser du bois pour la cuisine commune, se retrouve seul à son retour sans eau ni nourriture et sans aucun village en vue. Il est à craindre qu'un tigre ne le dévore. Errant, la nuit, à la recherche d'une habitation humaine il aperçoit au loin une lueur. Il s'agit d'un feu dont il s'approche. Un renonçant au chignon d'ascète, vêtu d'une peau de tigre et portant au cou un collier de *rudrākṣa* mêlés à de petits ossements, est assis en méditation face au foyer. C'est un *kāpālika* qui a pris place sur un cadavre décapité et pourrissant. Dans un premier temps, il offre asile et nourriture au jeune brahmane dans l'intention de le sacrifier plus tard à la déesse Bhairavī dont il espère les faveurs. Cet espace sablonneux et désertique qui n'est habité que par des bêtes sauvages et un renonçant *tantrika vāmacārī* s'oppose au « village » où les sacrifices humains depuis longtemps n'ont plus cours. Une jeune fille, élevée par le *kāpālika* pour de futurs rituels, habite cet univers sauvage qui ne ressemble en rien « au bois d'ascétisme » où demeure Śakuntalā, l'héroïne de Kālidāsa, dans l'ermitage de Kānva. Le romancier décrit cette Kapālakuṇḍalā comme une déesse sylvestre survenue à temps pour sauver le brahmane du couteau du kāpālika. « La masse de ses cheveux ne laissait pas voir son visage en entier mais on l'apercevait tel le clair de lune filtrant à travers les nuages. Ses yeux immenses étaient très calmes, très graves et très apaisants comme la clarté de la lune jouant à la surface de la mer. Sa chevelure recouvrait ses épaules, tout à fait invisibles, et aussi ses bras dont on apercevait un peu de la délicate beauté. La jeune fille ne portait aucun bijou. Cette apparition dégageait une force magique qu'on ne saurait décrire. Son teint rappelait la clarté de l'astre nocturne quand il n'est encore qu'un croissant. Ses cheveux étaient d'un noir de jais. Qui n'a pas vu la beauté du contraste entre la couleur de sa peau et celle de ses cheveux, dans la pénombre de ce jour-là, au bord de l'océan mugissant, ne peut imaginer la puissance de sa beauté ensorcelante ».[3]

La jeune fille permet au brahmane de s'échapper mais, comme elle a dû fuir avec lui la forêt et le monde du renoncement, elle doit trouver sa place dans l'espace du village. Le brahmane l'épouse et l'emmène dans sa famille. Kapālakuṇḍalā, fille de la forêt, refuse d'accepter les règles contraignantes qui s'imposent à l'épouse villageoise. Elle n'est plus tout à fait forestière ni, non plus, tout à fait villageoise. Empêchée de se promener la nuit dans les bois comme elle l'avait toujours fait, elle ne voit dans le mariage qu'un esclavage. « Si j'avais su que le mariage est pour les femmes un esclavage, *dāsītva*, je ne me serais jamais mariée ».[4] Sous l'influence du renonçant et de ses enseignements selon les *Tantra*, elle est toute prête à sacrifier sa vie à la Déesse dont elle croit avoir été témoin de l'apparition. Elle se jette alors dans le Gange, entraînant son époux dans la mort.

Dans ce roman, les deux mondes, celui de la forêt et celui du village, semblent irréconciliables. Celle qui, de par sa naissance féminine, aurait dû

3. B. Ch. Chatterji, *Celle qui portait des crânes en boucles d'oreilles*, Paris, Gallimard ("Connaissance de l'Orient"), 2005, p. 33 ; traduction française de *Kapālakuṇḍalā*.

4. *Ibid*, p. 111.

appartenir au village et en suivre le *dharma* ne parvient pas à se dégager des pratiques, dites de la main gauche, suivies par les ascètes tantriques dans l'espace sauvage de la forêt.

Après un roman *Mṛṇālinī* qui a pour arrière-plan la prise de la capitale du roi Sena par les dix-sept cavaliers de Bakhtiyar Khilji, au tout début du XIII^e^ siècle, Bankim compose une courte fiction éponyme dont le personnage principal est une femme, Indirā. La forêt y est présentée au premier degré et sans nuance comme le lieu où sévissent les brigands prompts à dépouiller les voyageurs. C'est bien « l'en-deça » du village, et la jeune Indirā qui se rendait pour la première fois auprès de son époux, abandonnée seule dans ces bois, doit souffrir mille maux et attendre bien des années avant de pouvoir intégrer le foyer de son mari et y suivre le *dharma* de l'épouse villageoise.

Quelques années et quelques romans plus tard, Bankim qui a beaucoup lu et étudié le *Mahābhārata,* écrit *Ānandamaṭha* (trad. française *Le monastère de la félicité*), son roman le plus célèbre. Le cadre en est la forêt, une vaste forêt profonde, *araṇya*, au cœur de laquelle vit un groupe de renonçants. Leur maître Satyānanda s'est donné pour mission de punir les puissants jouisseurs et avides, et de servir les pauvres. Mais, avant même que ne débute véritablement l'histoire de ces ascètes redresseurs de tort, une première forêt est évoquée en préambule. Elle est sombre, immense et impénétrable. C'est la nuit la plus obscure qui soit. La voix qui se fait soudain entendre pose par trois fois la même question : « Le désir de mon cœur ne se réalisera-t-il pas ? ». Le locuteur se dit prêt à donner sa vie pour obtenir ce qu'il souhaite mais ce qui lui est demandé est de plus grand prix encore, c'est la dévotion passionnée: la *bhakti*. Ce préambule énigmatique place le roman au centre des préoccupations qui étaient celles de Bankim à l'époque. Il s'agit de rendre à l'Inde sa grandeur grâce au rappel de l'enseignement de la *Bhagavadgītā* qui est selon lui le texte capital du véritable hindouisme. La *Gītā* prêche l'action mais il faut agir avec détachement et sans aucun intérêt personnel. C'est par une vie de renoncement à tout égoïsme, vécue dans l'espace privilégié qu'est la forêt, que les disciples de Satyānanda parviendront à redresser « le village » qui n'est autre que l'homologue du royaume. Dans les temps de crise, le *dharma* « villageois » ne peut être rétabli que grâce à l'action des renonçants forestiers. Dans ce roman, les ascètes ne sont pas des *tantrika* dévoyés, comme le *kāpālika* de *Kapālakuṇḍalā*, mais des vishnouites, ce qui n'est pas sans relation avec la préservation du royaume et, plus généralement, du monde. L'exil dans la forêt des Pāṇḍava qui a précédé la guerre est le modèle de cette démarche par laquelle le renoncement forestier est une étape dans le rétablissement du *dharma*.

Le roman suivant, *Devī Chaudhurāṇī,* date de 1882-83. Cette fois encore Bankim situe l'essentiel de l'intrigue dans l'espace forestier, hors des règles du village. Il y place un brahmane, Bhavānī Pāṭhak, à la tête d'une bande de brigands, des *dacoits*, qui pillent les riches et les puissants afin de redistribuer l'argent aux pauvres. Toutefois, Bankim ne fait pas de ce personnage historique le héros de cette fiction située dans le troisième quart du XVIII^e^ siècle. C'est une jeune femme, rejetée par sa belle-famille pour une tache inexistante sur sa lignée, qui est au centre de l'intrigue. Orpheline, sans protection, elle

part dans la forêt, loin de son village. Là, dans un ancien pavillon de chasse en ruines, elle trouve un trésor fabuleux enfoui dans le sol par un roi que le sultan de Gaur avait dépossédé de son territoire. Bhavānī Pāṭhak survient alors et offre à la jeune femme sa protection à condition qu'elle accepte d'être son élève. Bankim qui a lu et apprécié Auguste Comte ajoute à l'enseignement de la *Gītā* sur le *niṣkāmakarma*, l'action désintéressée, la « culture » des potentialités selon le philosophe français. Pendant cinq ans le brigand au grand cœur s'emploie à développer les facultés physiques, intellectuelles et morales de celle qui devient Devī Chaudhurāṇī, la reine des *dacoits*. À la fin de son éducation, Bhavānī lui cite les six *śloka* de la *Bhagavadgītā* : XIX 3 et 27, IX 27, ainsi que VI 30, 31, 32. Devī Chaudhurāṇī accepte ces conseils de Kṛṣṇa pour règle de vie. Elle distribue son immense richesse aux nécessiteux sans aucune pensée égoïste et, par là même, fait sentir sa puissance sur les vastes forêts et les grands fleuves du nord du Bengale.

Bankim semble ainsi vouloir une nouvelle fois montrer que les « renonçants forestiers » sont les mieux à même d'agir sur le monde du village afin d'y rétablir le *dharma* mis en danger par l'avidité et la sensualité des puissants. Il y a donc pour lui un rapport étroit entre les deux espaces même s'il reste dans le domaine de l'exceptionnel, du « miraculeux », *aprākṛta*, et est une caractéristique des temps de crise.

Comme Tagore, plus tard, Bankim excelle dans la peinture des personnages féminins auxquels il accorde bien souvent le premier rôle. Il se demande si le *dharma* des femmes est ou non compatible avec le renoncement forestier. N'y a-t-il pas une spécificité féminine qui veut que seul le « village » soit le lieu de leur épanouissement spirituel et de leur ascèse, *sādhana,* et que seul le rôle d'épouse leur convienne ? À la lecture de *Devī Chaudhurāṇī* il semble bien que, pour lui, ce soit le cas, comme le disent d'ailleurs les *dharmaśāstra*. Insatisfaite du rôle qu'elle joue dans la forêt et désireuse de prendre sa place auprès de son époux polygame et obéissant jusqu'à l'absurde à son père, l'héroïne se réjouit à la fin du roman de limiter son action au cercle familial. Elle s'adresse à une de ses co-épouses en disant :

> Ce *dharma*-ci est celui des femmes, régner ne l'est pas. C'est un *dharma* difficile que celui des épouses. Aucun *yoga* n'est plus ardu. Regarde, nous devons passer notre temps avec des personnes ignorantes, égoïstes et inexpérimentées. Nous devons veiller à ce qu'il ne leur arrive aucun mal et à ce qu'elles soient heureuses. Crois-tu qu'il soit plus difficile de renoncer au monde ? Y a-t-il de plus grandes œuvres pies ? C'est ce renoncement qui sera le mien.[5]

On ne peut qu'être étonné ensuite par la citation que fait l'auteur à la dernière ligne du roman. Il semble rapprocher l'action de l'élève de Bhavānī Pāṭhak du rôle de l'*avatāra* :

> Viens à présent, Praphulla (le véritable prénom de Devī). Tiens-toi debout face à cette société des hommes. Nous te regardons. Debout devant cette société, dis une seule fois : « Je ne suis pas nouvelle, je suis ancienne. Je ne suis que

5. *Baṅkim Racanāvalī*, I, p. 871.

> cette parole ; je suis souvent venue, vous m'avez oubliée, c'est pourquoi je suis revenue ».

Puis, citant la *Gītā*, IV 8 :

> D'âge en âge, je nais pour la protection des bons et la perte des méchants, pour le triomphe de l'ordre.[6]

On peut donc s'interroger : y a-t-il une place pour la femme dans « la forêt » ? Pourra-t-elle y faire son salut ? Ou bien ne peut-elle le faire qu'en suivant le *dharma* du village ? Cette grande question à laquelle Bankim avait apporté des éléments de réponse dans les deux romans précédents, *Ānandamaṭha* et *Devī Chaudhurāṇī*, est posée avec plus de netteté encore dans sa dernière fiction qui porte le nom du personnage principal *Sītārāma*. Il y reprend sa première interrogation sur les rapports entre village et forêt, royaume et forêt, et se demande une fois encore si ces espaces et leur *dharma* respectif sont ou non ouverts l'un à l'autre. Dans quelle mesure les pratiquants de la voie de la forêt peuvent-ils intervenir de façon bénéfique à l'échelle du royaume ? Sītārāma, *zāmindār* historique du sud deltaïque du Bengale, se voit reconnaître par le pouvoir musulman de Delhi le titre de *rājā* car il est devenu riche et puissant. Tant qu'il se laisse guider par son conseiller brahmane, et aussi par un sage fakir, son royaume prospère grâce à l'harmonie dans laquelle vivent ses habitants. Sītārāma ne célèbre pas de grands sacrifices comme le faisaient les rois jadis, mais ce sont ses penchants égoïstes qu'il sacrifie, son avidité et sa colère. Il a développé en lui toutes les facultés qui font un bon roi selon le *dharma*. Une faille dans la construction harmonieuse de sa personnalité va cependant détruire ce bel édifice. Il n'a pas pu faire autrement que rejeter au loin sa première épouse, Śrī, qui, d'après son horoscope, doit tuer celui qu'elle aime, son mari, pense-t-on. Mais, quand il retrouve cette femme, une passion dévorante pour elle qui, pour le protéger, se refuse à lui, lui fait oublier son devoir de roi ainsi que celui d'époux de deux autres femmes. Comme ensorcelé, il passe ses jours et ses nuits en face d'elle sans pouvoir la posséder. Vaincu par l'armée du *nawāb* du Bengale et chassé de son royaume, il finit misérablement, non sans s'être racheté au tout dernier instant.

À plusieurs reprises, l'intervention de la « forêt » sous la forme d'une *sannyāsinī parivrājikā,* vient rappeler au roi son *dharma*. Cette ascète recueille aussi Śrī, l'épouse rejetée. Elle l'habille d'ocre, lui passe au cou un collier de *rudrākṣa*, lui remet un trident et lui enseigne la voie du renoncement à l'écart du monde du village où, épouse rejetée, elle n'a plus sa place. Mais, comme dans le précédent roman, Bankim présente le caractère exceptionnel et les limites du renoncement féminin. La *sannyāsinī* qui porte le nom de Jayantī, la victorieuse, et qui ressemble à la déesse guerrière, n'est pas délivrée de toute identification à son corps. Elle a beau intervenir, le trident à la main, pour combattre les ennemis du *dharma* et affirmer que les renonçantes sont indif-

---

6. BhG IV, 8 : *paritrāṇāya sādhūnāṃ vināśāya ca duṣkṛtām / dharmasaṃsthāpanārthāya saṃbhavāmi yuge yuge //* (É. Senart, *La Bhagavad-Gītā*, Paris, Les Belles Lettres, 1967 [1922[1]], p. 14).

férentes au bonheur comme au malheur et ne s'identifient pas à leur corps, elle ne peut s'empêcher de pleurer lorsque le roi ordonne qu'elle soit dénudée devant le peuple. Elle reconnaît par la suite sa faiblesse en disant : « Puisque je n'ai plus rien à faire avec les sens, qu'importe que je porte ou non des vêtements ? Pour quelle raison ne pourrais-je pas me tenir nue devant cette assemblée ? »[7]. Mais, au moment où le boucher musulman va lui arracher son vêtement, elle s'assied en pleurant sur le sol de l'estrade et, reconnaissant sa faiblesse, elle fait honte à sa naissance féminine. Elle lance alors un appel déchirant au Seigneur : « Mon orgueil est brisé, sauve-moi, Seigneur, en ce jour. Pourquoi m'as-tu donné un corps de femme ? »[8]. C'est la seule fois où cette renonçante guerrière cède devant une pudeur naturelle à son sexe. La souffrance physique lui est, au contraire, indifférente. Le romancier ne remet pas en cause pour autant l'authenticité de son renoncement.

Qu'en est-il des autres personnages féminins ? L'héroïne, Śrī, est incapable de choisir entre le *sannyāsa* et l'amour conjugal, la vie dans la forêt, *vanavāsa*, et la résidence dans le pavillon de plaisir construit pour elle par le *rājā*. Trois possibilités s'offrent à elle, lui dit Jayantī, la vraie renonçante. Puisque son époux, fou d'amour pour elle, est prêt à faire d'elle sa reine, *mahiṣī*, malgré la prédiction, elle doit accepter de remplir pleinement ce rôle et aider Sītārāma, son époux, à vivre son *dharma* de roi. Elle peut aussi vivre comme une concubine, *upapatnī*, dans le pavillon de plaisir, et ne pas se refuser au roi, son époux, alors qu'elle lui accorde jour et nuit sa présence. Elle peut enfin fuir la capitale et reprendre sa vie errante en véritable *sannyāsinī*. On voit ici que le *kāma* a bien sa place parmi les buts de l'homme et l'importance qu'il a pour la femme. Chacune de ces trois voies eût préservé le roi d'une totale déchéance. Mais Śrī est une fausse renonçante, *bhaṇḍa sannyāsinī* : « Je vois que tu as réappris à penser à toi, lui reproche Jayantī. Est-ce cela le *sannyāsa* ? »[9].

Bankim, en fin de compte, présente comme idéal féminin celui de l'épouse qui ne vit que pour son mari sans penser à elle-même ; *mahiṣī* si son époux est roi, sinon, simple *gṛhiṇī*. Tout autre *dharma* est plein de dangers pour la femme, et il ne peut rester qu'exceptionnel. Si elle renonce au monde, l'orgueil qui lui fait volontiers croire que rien ne peut l'affliger et que son indifférence à son sort est totale demeure un obstacle majeur à l'authenticité de son *sannyāsa*. Bankim donne à penser que la femme, même si elle peut supporter de grandes souffrances physiques, est incapable de perdre le sens de la pudeur, ce qui prouve qu'elle demeure identifiée à son corps. Elle n'a pas véritablement sa place dans la forêt. Même Jayantī qui, à plusieurs reprises dans le roman, intervient de façon décisive pour sauver temporairement le royaume, n'est pas exempte de faiblesse et n'est citée en modèle que dans la mesure où elle reconnaît ses insuffisances. Bankim place dans sa bouche les

7. *Baṅkim Racanāvalī*, I, p. 946.
8. *Ibid*. p. 947.
9. *Ibid*. p. 941.

paroles d'Arjuna : « Dis-moi nettement ce qui est bien ; je suis ton disciple, instruis-moi ; je me réfugie en toi »[10].

Dans *Sītārāma*, de façon plus générale, Bankim montre les limites du « renoncement dans la forêt » quand il cite à plusieurs reprises la *Bhagavadgītā*. Bien que le romancier eût longtemps créé des personnages d'ascètes aux pouvoirs merveilleux, *aprākṛta*, qui ne craignent pas d'assumer pleinement leur indépendance à l'égard du *dharma* villageois, dans ses derniers romans, comme dans ses essais et sa traduction avec commentaire de la Gītā, il semble vouloir dépasser l'opposition entre *dharma* villageois et renoncement forestier pour recommander la pratique de la *bhakti*, la dévotion à un Dieu personnel à qui l'on sacrifie son égoïsme. Seul ce *niṣkāmakarma*, l'action sans attachement, permet à l'être humain d'accomplir son *svadharma* et aussi de participer à de grandes tâches collectives. Bankim cite la *Bhagavadgītā* (XVIII 9) « Accomplis l'acte prescrit, ô Arjuna, par la seule raison qu'il doit être accompli, sans attachement, sans égard pour ses fruits ; c'est là le renoncement qui relève du *sattva* »[11].

Références bibliographiques

Y. Ch. Bāgala (éd.) *Baṅkim Racanāvalī,* I, Calcutta, Sāhitya Saṃsad, 1962[3] (= 1369 BS) (1953[1] = 1360 BS).

F. Bhattacharya, *Les intellectuels bengalis et l'impérialisme britannique*, Paris, De Boccard ("Publications de l'Institut de civilisation indienne du Collège de France" 78), 2010.

B. Ch. Chatterji, *Ānandamaṭh, or The Sacred Brotherhood*, (trad. J. J. Lipner), New York, Oxford University Press, 2005.

B. Ch. Chatterji, *Celle qui portait des crânes en boucles d'oreilles*, (traduction française de *Kapālakuṇḍalā* par F. Bhattacharya), Paris, Gallimard ("Connaissance de l'Orient" 112), 2005.

B. Ch. Chatterji, *Debī Chaudhurāṇī, or The Wife Who Came Home*, (trad. J. J. Lipner), New York, Oxford University Press, 2009.

B. Ch. Chatterji, *Le monastère de la félicité*, (traduction française de *Ānandamaṭha* par F. Bhattacharya), Paris (Publications orientalistes de France, 1985[1]), Serpent à plumes ("Motifs"), 2003.

Ch. Malamoud, « Village et forêt dans l'idéologie de l'Inde brahmanique », dans *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte 1989, p. 93-114.

É. Senart, *La Bhagavad-Gītā*, Paris, Les Belles Lettres, 1967 (1922[1]).

10. BhG II 7cd : *yacchreyaḥ syān niścitaṃ brūhi tan me / śiṣyas te 'haṃ śādhi māṃ tvāṃ prapannam //* (É. Senart, *La Bhagavad-Gītā*, p. 5).

11. BhG XVIII 9 : *kāryam ity eva yat karma niyataṃ kriyate 'rjuna / saṅgaṃ tyaktvā phalaṃ caiva sa tyāgaḥ sāttviko mataḥ //* (É. Senart, *La Bhagavad-Gītā*, p. 54).

DES DIVINITÉS QUI MEURENT. RÉFLEXIONS SUR LES NYMPHES

John Scheid
Collège de France, Paris

Mon premier mouvement, au moment de choisir un sujet, m'a porté vers la notion de *lucus* dans le monde romain. Un *lucus* était à proprement parler une clairière ouverte dans un bois qui servait d'aire cultuelle. Ce lieu est décrit par les penseurs romains comme un lieu terrifiant où se manifestait directement la terrible altérité des dieux. Mais comme j'ai déjà écrit plusieurs fois sur le sujet, j'ai abandonné cette piste pour choisir un sujet lié à la fois à la poésie et à la théologie des Romains et même des Grecs, celui des Nymphes.

Un certain nombre de textes poétiques attestent, en Grèce et à Rome, que les Nymphes pouvaient mourir. Ces textes, que je connais depuis longtemps, sont fascinants. Comment des divinités immortelles peuvent-elles mourir ? Cette donnée doit-elle être considérée comme un thème littéraire sans relation avec la pratique religieuse, ou au contraire existait-il à l'arrière-plan de ces figures littéraires une réalité théologique et cultuelle ? C'est de cette question que je me propose d'entretenir Charles Malamoud en souvenir des séminaires pendant lesquels il m'a appris l'anthropologie sociale et religieuse.

Le nom *nympha* vient du grec *numphè*, qui signifie littéralement, celle qui est couverte d'un voile, c'est-à-dire la jeune mariée au moment du mariage[1]. Si l'on transpose cette définition dans la vie quotidienne de Romains, la Nymphe est donc une jeune femme qui n'est pas encore mère, mais qui est investie d'un rôle social, en public, au moment de la cérémonie du mariage. Normalement une jeune fille et une matrone étaient plutôt confinées dans l'intimité de la maison privée. La mariée en revanche se trouve pour un jour au centre de l'attention collective. Cela signifie deux choses. D'abord que les Nymphes possèdent un rôle public, qu'elles sont liées à la vie collective. Leur sexe et leur âge signifient d'autre part qu'elles ont un rôle secondaire, qu'elles complètent l'action d'autres divinités, car en principe les divinités

1. Souda : Νύμφη · πήγη καὶ ἡ νεόγαμος γυνή, « Nymphè : source, et aussi femme nouvellement mariée ».

qui jouissent d'un rôle de premier plan sont des divinités masculines, ou des femmes qui ont enfanté et sont dans la force de l'âge, à l'exception de Diane, la farouche vierge, ou de la chaste Vesta. Les Nymphes sont proches de cette dernière. À en juger d'après les Vestales, qui jouissaient des privilèges juridiques d'une matrone mais portaient la tenue d'une mariée, la déesse Vesta bénéficiait à la fois du statut d'une jeune mariée et de la considération d'une femme établie. Tel n'est toutefois pas le statut des Nymphes, qui sont seulement vierges. L'aspect virginal peut être en relation avec leur action dans les eaux vives, dont la première qualité à côté de la salubrité consiste dans la pureté et la virginité.

L'eau n'est toutefois pas la Nymphe, et le côté salutaire ou la pureté qui servent parfois de surnom aux Nymphes sont en fait un attribut de cette eau que les Nymphes gèrent, c'est le résultat de leur action. En quoi consiste cette action ?

Dans son poème à la Source de Bandousie, Horace qualifie les Nymphes de loquaces[2] : « […] sur les rochers creux d'où s'échappent en bondissant tes lymphes babillardes », c'est-à-dire « tes eaux babillardes ». Et dans l'*Ode* 22 du livre 1, la célèbre *Integer uitae*, il écrit que partout « il aimera sa Lalage au doux rire, à la douce voix »[3]. Nous comprenons pourquoi Lalagè babille : c'est en raison de l'étymologie de son nom et grâce à Ovide. *Lallare*, ou en grec *lálein, lalô*, signifie « parler, bavarder ». Quand il décrit la Nymphe Égérie, l'amie du roi mythique Numa, qui offre l'eau au bois sacré des Camènes, Ovide commence par décrire la source en mentionnant son murmure : « Un ruisseau caillouteux coule avec un murmure indistinct »[4]. Un peu plus haut, à propos du dernier jour des Parentalia, le Jour des morts du 21 février, le poète raconte l'histoire de Tacita muta, la muette qui se tait[5]. Il s'agit d'un petit chef-d'œuvre du genre étiologique qui met en scène une Nymphe bavarde qui devient silencieuse.

Ovide veut expliquer le nom de Tacita muta, qui passe dans le récit comme la mère des dieux Lares, les divinités du terroir. Or le début de la légende explicative des rites du Jour des morts est une histoire de Nymphes. Jupiter était tombé amoureux de la Nymphe Juturne qui possédait à l'époque historique une chapelle sur le Forum romain. Farouche vierge comme il se doit pour une Nymphe, Juturne se cachait de toutes les manières, notamment parmi les Naïades, ses sœurs. Jupiter leur demande d'empêcher Juturne de plonger parmi elles, de lui barrer la route au bord de la rivière ; toutes les Nymphes acceptent. Or, « il y avait là une Naïade nommée Lara ; mais la première syllabe répétée (= La–la) donnait son ancien nom qu'elle devait à

2. Horace, *Odes* 3, 13, 15-16 : […] *saxis, unde loquaces / lymphae desiliunt tuae. – Lympha* est un mot latin désignant les eaux. Pour les Lymphes et généralement les Nymphes, voir L. Deschamps, « Varron, les Lymphes et les Nymphes », dans H. Zehnacker – G. Hentz, *Hommages à R. Schilling,* Paris, Les Belles lettres, 1983, p. 67-83.

3. Horace, *Odes* 1, 22, 23-24 : *dulce ridentem Lalagen amabo, / dulce loquentem […].*

4. Ovide, *Fastes* 3, 273 : *Defluit incerto lapidosus murmure riuus.*

5. Ovide, *Fastes* 2, 571-616, notamment 600-610.

son défaut »[6]. Ce nom, qu'Ovide ne transcrit pas, a été composé en deux temps par le poète. Ovide construit son histoire à partir de la figure d'Acca Larentia, une prostituée de haut vol, qui passait pour avoir accordé jadis ses faveurs au dieu Hercule ; les érudits romains mettaient Larentia en rapport avec les dieux Lares, les dieux du terroir. Les Lares et Larentia l'aident à imaginer une Lara – autrement non attestée – qui deviendrait dans son récit la mère des dieux Lares. Cette Lara suggérait à Ovide le nom de Lala, onomatopée de son bavardage, comme il convient à une Nymphe, et que l'on retrouve dans le nom de Lalagè au doux babil. La Bavarde ne peut donc tenir sa langue et prévient Juturne et même Junon, qui telle une furie surveille de près son volage époux. La punition du Tout-puissant ne se fait pas attendre, Jupiter arrache la langue à Lala, et l'envoie dans le marais infernal où elle sera désormais une Nymphe muette, Tacita muta, la Muette Silencieuse, le contraire d'une Nymphe d'en haut qui serait la Babillarde sonore.

L'histoire de la Bavarde qui devient la Silencieuse Muette confirme notre constatation que les Nymphes bavardent. En même temps, les Nymphes sont riantes, bondissantes, intarissables : en d'autres termes, elles remuent et sans arrêt font couler une eau fraîche et pure. C'est cela leur mode d'action. L'une de leurs épiclèses est d'ailleurs *perennis*, « perpétuel, intarissable »[7].

Le côté sonore des Nymphes peut aussi expliquer pourquoi Apollon, qualifié de sonore par G. Dumézil[8], est associé aux sources. Comme l'écrit au VII^e^ siècle de notre ère Isidore de Séville : « Les nymphes sont des divinités des eaux. On les appelle à la fois Muses et Nymphes ; à bon droit. Car le mouvement de l'eau produit la musique »[9]. Tout à fait proches des Nymphes étaient à Rome les Camènes, qui patronnaient une source très pure utilisée par les Vierges Vestales[10]. L'une des explications de leur nom établissait qu'elles chantaient les louanges des Anciens. Elles ont été identifiées par les Romains aux Muses, comme le démontre le premier vers de l'Odyssée de Livius Andronicus, dans lequel Muse, Μοῦσα, est traduit par Camena[11].

---

6. Ovide, *Fastes* 2, 599-601 : *Forte fuit Nais, Lara nomine, prima sed illi / dicta bis antiquum syllaba nomen erat, / ex uitio positum* […].

7. *Corpus Inscriptionum Latinarum* III, 3382, Aquincum (Buda) : *Nymphis | perennibus | M(arcus) Val(erius) | Karus | dec(urio) col(oniae) Aq(uinci), | (duumuir) | u(otum) s(oluit) l(ibens) m(erito).* « Aux Nymphes intarissables, Marcus Valerius Karus, décurion de la colonie d'Aquincum, duumvir, a acquitté le voeu de plein gré et à bon droit ».

8. G. Dumézil, *Apollon sonore et autres essais. Esquisses de mythologie,* Paris, Gallimard, 1982.

9. I. de Séville, *Étymologies ou livre des origines des mots* 8, 96 : *Nymphas deas aquarum. Ipsas autem dicunt et Musas quas et Numphas, nec inmerito. Nam aquae motus musicen efficit.*

10. P. Diacre, *Résumé du De uerborum significatione de Festus*, p. 38, Lindsay : *Camenae Musae a carminibus sunt dictae, vel quod canunt antiquorum laudes, uel quod sint castae mentis praesides.* – « Les Camènes sont appelées Muses à partir des *carmina* (poèmes < *Ca-r-menae), soit parce qu'elles chantent les éloges des Anciens, soit parce qu'elles président à l'esprit pur (pur = castus < Ca-s-menae) ».

11. Livius Andronicus (II^e^ s. av. J.-C.), *Odussia* fr. 1 : *Virum mihi, Camena, insece uersutum* pour Ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα […].

La fonction des Nymphes consiste donc dans l'écoulement intarissable d'une eau vive salubre. En second lieu leur musicalité incessante les a rendues aptes à assumer une fonction de Muse.

Mais cette définition ne nous apprend pas grand-chose sur leur statut divin, sur leur statut de divinité « secondaire » et éphémère. Pour comprendre ce que cela veut dire, il convient d'examiner une autre catégorie de Nymphes, qui sont un peu mieux connues de ce point de vue. Car les Nymphes ne sont pas seulement liées à l'eau. Elles peuvent également être associées aux arbres. Les Hamadryades, Nymphes des arbres, ont déjà été chantées à la fin du VII^e^ siècle avant notre ère dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*, à propos de la naissance d'Énée, le fils de la déesse :

> Sitôt qu'il verra la lumière du soleil, ce fils aura pour nourrices des Nymphes montagnardes à l'ample poitrine – celles qui habitent cette grande et divine montagne. Ces déesses, on ne les compte ni parmi les êtres mortels, ni parmi les immortels ; elles vivent longtemps, goûtent à l'aliment divin, et dansent gracieusement en chœur avec les Immortels[12].

D'après ce texte, les Nymphes sont des déesses, mais elles occupent une position intermédiaire entre les mortels et les immortels puisqu'elles participent des deux conditions : elles boivent l'ambroisie, dansent avec les immortels et vivent indéfiniment ; dans la suite nous apprenons qu'elles sont aussi mortelles. Le poème continue par évoquer les bois sacrés des immortels qui grandissent. Puis nous lisons :

> Jamais les mortels ne les abattent avec le fer ; mais quand arrive l'heure fatale de la mort, on les voit d'abord sécher sur le sol, ces beaux arbres ; l'écorce dépérit tout autour du tronc, et les branches tombent : alors en même temps, l'âme des Nymphes abandonne la lumière du soleil[13].

Quatre siècles plus tard, Callimaque décrit le même phénomène dans son *Hymne à Délos* : « Ébranlée du coup, la Nymphe locale, Meliè, quitta le chœur de ses compagnes, et la pâleur envahit ses joues, quand elle vit trembler les arbres, chevelure de l'Hélicon, angoissée par le chêne dont les jours sont les

12. *Hymne homérique à Aphrodite* (VII^e^ s. av. n. è.), vers 257 *sqq.* :
τὸν μέν, ἐπὴν δὴ πρῶτον ἴδῃ φάος ἠελίοιο,
Νύμφαι μιν θρέψουσιν ὀρεσκῷοι βαθύκολποι,
αἳ τόδε ναιετάουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε:
αἵ ῥ'οὔτε θνητοῖς οὔτ'θανάτοισιν ἔπονται.
δηρὸν μὲν ζώουσι καὶ ἄμβροτον εἶδαρ ἔδουσι
καί τε μετ'θανάτοισι καλὸν χορὸν ἐρρώσαντο.

13. *Hymne homérique à Aphrodite*, vers 269 *sqq.* :
Ἀλλ' ὅτε κεν δὴ μοῖρα παρεστήκῃ θανάτοιο,
ζάνεται μὲν πρῶτον ἐπὶ χθονὶ δένδρεα καλά,
φλοιὸς δ' μφιπεριφθινύθει, πίπτουσι δ' ἄπ' ὄζοι,
τῶν δέ θ' ὁμοῦ ψυχὴ λείπει φάος ἠελίοιο.

siens. Muses, ô mes déesses, dites-le moi, est-ce véridique que les chênes soient nés au même jour que leurs Nymphes[14] ? ».

Il est dit très clairement dans ce texte que la vie de la Nymphe Meliè est liée à son arbre, mais aussi qu'elle est différente de celui-ci, qu'elle n'est pas l'arbre. Cette conception fut en fin de compte celle de tout le monde antique. On la retrouve telle quelle dans l'œuvre du commentateur de l'Énéide de Virgile, Servius, qui donne aussi une énumération des différents types de Nymphes[15]. À propos d'un autre passage, dans lequel Énée raconte comment du sang coulait d'une branche cassée, Servius répète le fait que les Nymphes naissent et meurent avec les arbres. Lisons encore le mythe d'Érisychthon, mentionné par Servius, tel qu'il est raconté par Ovide dans les *Métamorphoses*. Érisychthon, fils du roi de Thessalie, avait abattu un arbre appartenant à Cérès, la déesse de la croissance des fruits des champs :

> On dit qu'il avait profané un bois de Cérès (*Cereale nemus*), une hache à la main, et porté le fer sur son antique bois sacré. Là s'élevait un chêne immense, au tronc séculaire, entouré de bandelettes, de tablettes commémoratives et de guirlandes, témoignages de vœux satisfaits. […] Il ordonne à ses serviteurs de couper au pied ce chêne sacré (*sacrum robur*)[16].

Devant l'hésitation des serviteurs, le fils du roi saisit la hache et crie : « "Quand il serait cher à la déesse elle-même, il va toucher la terre de sa cime verdoyante !" Il dit et son arme balancée assène à l'arbre des coups obliques ; aussitôt le chêne de Deo tressaille[17], etc. » (*Deoia quercus*, le chêne consacré à Deo c'est-à-dire à Cérès). Une fois qu'il est à terre, une voix s'élève

---

14. Callimaque, *Hymne à Délos*, vers 79 *sqq.* :
ἦ δ᾽ὑποδινηθεῖσα χοροῦ πεπαύσατο νύμφη
αὐτόχθων Μελίη καὶ ὑπόχλοον ἔσχε παρειήν
ἥλικος σθμαίνουσα περὶ δρυός, ὡς ἴδε χαίτην
σειομένην Ἑλικῶνος. ἐμαὶ θεαί, εἴπατε Μοῦσαι,
ἦ ῥ᾽ἐτεὸν ἐγένοντο τότε δρύες ἡνίκα Νύμφαι.

15. Servius, *Commentaire de l'Enéide* (v^e^ s. ap. J.-C.) 1, 500 : *OREADES Nymphae montium Oreades dicuntur, siluarum Dryades, quae cum siluis nascuntur Amadryades, fontium Napeae uel Naides, maris uero Nereides.* – « Oréades : les nymphes des Montagnes sont dites Oréades, celles des forêts Dryades, celles qui naissent avec les forêts Hamadryades, celles des sources Napeae ou Naïades, celles de la mer, enfin, Néréides » ; 3, 34 : *Amadryades namque cum arboribus et nascuntur et pereunt: unde plerumque caesa arbore sanguis emanat. Nam ut Ouidius ait, cum Erysichthon arborem incideret, primo sanguis effluxit, post ululatus secutus est.* – « Les Hamadryades naissent et meurent avec les arbres ; c'est pour cela qu'il coule la plupart du temps du sang d'un arbre coupé. Car Ovide dit que, lorsque Érysichthon coupait l'arbre, "d'abord du sang se répandit, ensuite un hurlement suivit" ».

16. Ovide, *Métamorphoses* 8, 740 *sqq.* :
Ille etiam Cereale nemus uiolasse securi
dicitur et lucos ferro temerasse uetustos
stabat in his [= *lucis*] *ingens annoso robore quercus,*
una nemus ; uittae lediam memoresque tabellae
sertaque congebant, uoti argumenta potentis.

17. Ovide, *Métamorphoses* 8, 752-3 : […] *famulosque iubet succidere sacrum / robur […]* – « Il ordonne à ses serviteurs de couper au pied ce chêne sacré » ; 8, 756 *sq.* : *Dixit et, obliquos dum telum librat in ictus / contremuit gemitumque dedit Deoia quercus.*

du chêne : « Je suis, sous ce bois qui me cache, une Nymphe très chère à Cérès »[18], et cette voix prédit au jeune homme une mort affreuse. La suite nous apprend que Cérès le punit effectivement en le frappant d'une faim si inextinguible qu'après avoir mangé tout ce qu'il pouvait trouver, il finit par se manger lui-même.

Vous aurez noté dans ce texte qu'un arbre peut être sacré. Cela signifie-t-il pour autant qu'il est un dieu ? Le chêne se trouve dans un bois sacré appartenant à la déesse Cérès. Il est magnifique et il est utilisé comme support pour les ex-voto. Quand toutefois aux vers 752-3, Ovide l'appelle chêne sacré (*sacrum robur*), cela signifie littéralement en latin « chêne appartenant à une divinité », en l'occurrence à Cérès. Cérès le possède comme Zeus possède le fameux chêne oraculaire de Dodone, Apollon le laurier et Athéna l'olivier. En s'y attaquant, Érisychthon a fait violence au bois sacré de Cérès, et notamment à un arbre de celui-ci. Un peu plus loin, Ovide qualifie l'arbre de chêne de Cérès, *Deoia quercus*, ce qui confirme le sens de *sacrum robur.*

Que faire du discours de la Nymphe cachée sous le bois du chêne ? L'arbre est identifié à une Nymphe au même titre qu'une source peut l'être. Mais cette Nymphe n'est apparemment pas vénérée dans le texte d'Ovide. C'est Cérès qui est sa propriétaire, et c'est elle qui se venge et frappe le sacrilège. Nous sommes dans le poème confrontés à l'animation d'un arbre. Mais pour ce faire, Ovide ne fait pas simplement parler l'arbre, comme dans nos contes et légendes. Il anime l'arbre d'une façon qui concorde avec la vision que le monde antique avait de la divinité. Il considère que l'arbre n'est pas seulement géré et peut-être même habité par Cérès, sa propriétaire, mais qu'il l'est aussi par une Nymphe.

Or le lien entre Cérès et la Nymphe n'est pas une simple figure poétique. Un lien du même type est par exemple attesté sur le plan du culte quotidien à Rome, un quartier au Nord de la ville, aux Parioli, piazza Euclide[19]. Dans les parages se trouvait le bois sacré de la déesse Anna Perenna, une divinité liée au changement et au cours des années : des fouilles récentes ont permis de dégager une fontaine, un nymphée, qui était dédié d'après les inscriptions aux Nymphes consacrées de Anna Perenna, *Nymphis sacratis Annae Perennae*[20]. La source appartient à la déesse, mais des Nymphes, qui appartiennent à la déesse, habitent elles aussi la source.

Le fait qu'une divinité soit attachée à une source ou à un arbre n'a donc rien de surprenant. Cela ne signifie pas que la source ou l'arbre soient une divinité, mais qu'une deuxième divinité est attachée d'une manière ou d'une

---

18. Ovide, *Métamorphoses* 8, 770 : *redditus et medio sonus est de robore / talis: 'Nympha sub hoc ego sum Cereri /gratissima ligno […]'*.

19. M. Piranomonte, « Il ritrovamento della fontana sacra di Anna Perenna », dans M. Piranomonte, *Il santuario della musica*, Milan, Electa, 2002, p. 17-20 ; M. Piranomonte, « La fontana e il bosco sacro: l'antico paesaggio dei Parioli sulla base dei nuovi rinvenimenti », dans M. Piranomonte, *Il santuario*, p.72-75.

20. M. Piranomonte, *Il santuario*, p. 29-30 ; AE 203, 252 : *Suetonius Germ[anus]/Nymphis sacra[tis] / Annae Perennae d(onum) d(edit).* – « Suetonius Germanus a donné (cet objet) aux Nymphes sacrées d'Anna Perenna ».

autre à cette source ou à cet arbre. Elle se trouvait en outre au service d'une divinité. En cela les Nymphes n'étaient pas seules. Il existait même des divinités dont l'attachement à une autre divinité était la propriété principale. Le Génie ou le Numen romains appartiennent à cette catégorie de divinités[21]. Le Genius est une divinité qui est attachée à un homme, à une institution ou à un lieu : il y a le Génie de Lucius Titius, le Genius du Sénat, celui du Peuple romain, d'une ville ou d'un camp de légion. Cette figure divine naît en même temps que l'être ou la chose à laquelle elle est attachée, et elle meurt avec eux. Le Génie était le double divin des êtres et des choses qu'il secondait, il représentait leur capacité d'action propre et bien sûr il les protégeait. Et une divinité pouvait avoir un Génie. Le Genius était donc une divinité éphémère, même si la durée de son existence pouvait être plus ou moins longue : elle sera courte pour le Génie d'un homme, fût-il l'Empereur, longue pour le Génie de la Ville de Rome ou le Génie de Jupiter. Le Numen quant à lui était également l'expression divinisée de l'action d'une divinité, le mot signifiait littéralement « assentiment », le fait de baisser la tête en signe d'assentiment, ce qui est une expression du pouvoir. Le Numen de Jupiter était l'expression de la puissance d'action de Jupiter, celle de l'Auguste était la manifestation de la puissance d'action de l'Empereur. Il est évident que le Numen d'une entité apparaissait avec cette entité et disparaissait avec elle : le Numen de l'Auguste venait à l'existence en même temps que l'Empereur, le jour de son élévation à la pourpre. Son Génie existait depuis sa naissance, le Numen depuis le jour où il avait du pouvoir, depuis son élévation à la pourpre impériale. Et quand l'empereur mourait, son Numen mourait avec lui. Évidemment le Numen de Jupiter, qui était reconnu au moment où le dieu recevait un culte à Rome, avait une existence infiniment plus longue.

Revenons à la Nymphe de Cérès. La Nymphe du chêne de Cérès doit se comprendre de la même manière que le Génie ou le Numen, c'est-à-dire comme la divinisation des capacités d'action du chêne. Et ce qui nous intéresse tout particulièrement dans cette histoire, c'est que cette Nymphe meurt, comme disparaissent également le Génie ou le Numen d'un être ou d'une chose. On comprend pourquoi : si l'être ou la chose auxquels ces divinités sont attachées meurent, la divinité disparaît avec eux.

On perçoit donc une des raisons pour laquelle les Nymphes sont des divinités secondaires par rapport aux dieux de toujours et à tout jamais immortels, qui sont les dieux principaux : Jupiter, Apollon, Mars, Cérès, etc. Les Nymphes ne sont pas immortelles de toujours, elles peuvent mourir et disparaître.

La figure éphémère et subordonnée des Nymphes n'est donc pas une nouveauté à Rome. Et la catégorie de ces divinités éphémères et secondaires ne se limite pas au Genius ou au Numen. À Rome, comme en pays grec d'ailleurs, les divinités éphémères sont une des figures du polythéisme. Chaque

21. Voir pour ceci G. Dumézil, *La religion romaine archaïque*, Paris 1987², p. 362-369 ; 61 ; G. Dumézil, « Encore Genius », dans H. Zehnacker – G. Hentz, *Hommages à R. Schilling,* Paris 1983, p. 85-92.

divinité peut se découper en une multitude d'autres divinités, qui expriment les divers aspects de son activité. Le dieu souverain Jupiter se trouve par exemple entouré au Capitole d'une foule de divinités qui représentent et gèrent chacune un aspect particulier de son mode d'intervention et de cette action[22]. Sans même parler du Genius ou du Numen de Jupiter, il y a à côté de Jupiter Fides, la Loyauté, Terminus, le Dieu Borne, qui exprimait cette loyauté telle qu'elle était inscrite dans le cadastre, Vénus, la déesse du charme contraignant, qui figure le mode d'intervention violent et irrésistible du dieu, Salus ou Victoria, qui patronnent les résultats de l'activité du dieu, Mens, la bonne rationalité, Ops, l'abondance produite par l'action du dieu, et ainsi de suite. Tous ces dieux, toutes ces déesses traduisent un aspect de la personnalité et de l'intervention du dieu. C'est ainsi que les Romains voyaient l'activité d'un dieu : comme l'effet d'une pluralité d'agents, plutôt que comme l'œuvre d'un agent unique.

Une catégorie célèbre de petites divinités fonctionnelles apparaît souvent dans les rites, celles que H. Usener a appelées les *Sondergötter*[23], les dieux des fonctions spécifiques. Les adversaires du polythéisme s'en sont souvent moqués, Augustin par exemple, pour qui ces dieux plébéiens représentaient uniquement l'incapacité des Romains de concevoir l'agent unique. En fait, il s'agit d'une façon bien romaine de poser implicitement dans des processus rituels le mystère de l'action divine, de ses modalités, de ses effets et de ses résultats. Et les Nymphes, celles de l'eau, des arbres ou des montagnes faisaient partie de ce type de divinités. Comme les *Sondergötter* de H. Usener, qui sont plus nombreux qu'on ne l'imagine, à Rome comme en Grèce, les Nymphes sont indéniablement une des figures les plus originales du polythéisme antique, et non seulement un thème poétique attachant.

Références bibliographiques

· Sources

Callimaque, *Les origines, Réponse aux Telchines, Elégies, Epigrammes, Iambes et pièces lyriques, Hécalè, Hymnes.* Texte établi et traduit par E. Cahen, Paris, Les Belles Lettres ("Collection des Universités de France"), 1940.

Homère, *Hymnes*. Texte établi et traduit par J. Humbert, Paris, Les Belles Lettres ("Collection des Universités de France"), 1936.

Horace, *Odes et Epodes*. Texte établi et traduit par Fr. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres ("Collection des Universités de France"), 1944.

Ovide, *Les métamorphoses* II. Texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres ("Collection des Universités de France"), 1960.

22. Qu'on me permette de citer J. Scheid, « Les dieux du Capitole : un exemple des structures théologiques des sanctuaires romains », dans X. Lafon – G. Sauron (dir.), *Théorie et pratique de l'architecture romaine. La norme et l'expérimentation*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, 93-100.

23. H. Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Frankfurt-Main, G. Schulte-Bulmke, 1948 (1896[1]).

· Études

L. Deschamps, « Varron, les Lymphes et les Nymphes », dans H. Zehnacker – G. Hentz, *Hommages à R. Schilling,* Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 67-83.

G. Dumézil, *Apollon sonore et autres essais. Esquisses de mythologie*, Paris, Gallimard, 1982.

G. Dumézil, « Encore Genius », dans H. Zehnacker – G. Hentz, *Hommages à Robert Schilling,* Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 85-92.

G. Dumézil, *La religion romaine archaïque*, Paris, Payot, 1987[2] (1974[1]).

M. Piranomonte, *Il santuario della musica*, Milan, Electa, 2002.

M. Piranomonte, « La fontana e il bosco sacro : l'antico paesaggio dei Parioli sulla base dei nuovi rinvenimenti », dans M. Piranomonte, *Il santuario della musica*, Milan, Electa, 2002, p.72-75.

J. Scheid, « Les dieux du Capitole : un exemple des structures théologiques des sanctuaires romains », dans X. Lafon – G. Sauron (dir.), *Théorie et pratique de l'architecture romaine. La norme et l'expérimentation*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 93-100.

H. Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Frankfurt-Main, G. Schulte-Bulmke, 1948 (1896[1]).

PLUIE DE MANGUES

Francis Zimmermann
École des hautes études en sciences sociales, Paris

Son ombre tutélaire fait l'humanité du manguier et réciproquement c'est un arbre anthropophile. Ce n'est pas un arbre de la forêt bien qu'il soit assez abondant aux abords des clairières pour que les habitants de la forêt, les Gonds par exemple au Madhya Pradesh[1], collectent les noyaux de mangues qu'on leur achète dans la plaine pour en extraire l'huile. On trouve souvent le manguier à l'état sauvage sur le site d'un ancien village repris par la jungle ; cela s'explique par le fait que les noyaux de mangues qu'un humain a jetés dans la nature après avoir mangé le fruit germent facilement ; *Mangifera indica* est une espèce végétale qui prospère dans les environnements humains. C'est le premier des deux traits saillants étudiés ici dans l'histoire naturelle du manguier.

La dissémination des manguiers dans la jungle à partir de la germination des noyaux jetés par les humains, après avoir mangé les fruits, offre traditionnellement aux maîtres de sagesse une illustration du *saṃsāra*, la roue des renaissances. Le cycle relativement rapide, en effet, de la germination d'un premier noyau dans le sol, de la croissance du manguier et de sa fructification jusqu'à la pluie de fruits mûrs dont le mangeur jette à son tour les noyaux d'où renaîtront des arbres nouveaux, est une image qu'utilisait déjà la *Bṛhad-āraṇyaka-Upaniṣad* (4.3.36) pour décrire la façon dont le corps animé, le *śārīrātman*, meurt pour revenir bientôt à la vie : il se libère de son cadavre « comme le fruit du manguier se détache de sa tige » pour donner un embryon qui germera bientôt. Cette particularité d'histoire naturelle est exploitée dans un tour de magie traditionnel, le *mango trick* des *conjurers* indiens, imitant le miracle des mangues raconté dans les *Vies* du Bouddha ; je vais y revenir. La comparaison du cycle de reproduction du manguier avec le *saṃsāra* est un topos de la littérature bouddhique. Citons les *Questions de Milinda* (3.27) dans la traduction de Louis Finot :

> Nâgasena, tu parles du Samsâra. Qu'est-ce que le Samsâra ? — Un être naît sur cette terre et y meurt ; mort ici, il renaît ailleurs et y meurt, etc. Voilà ce qu'est le Samsâra. — Donne-moi une comparaison. — Un homme mange une

1. B. K. Ganguly – K. Chaudhary, « Forest Products of Bastar : A Story of Tribal Exploitation », *Economic and Political Weekly* 28 (2003), p. 2985-2989.

> mangue et plante le noyau ; de ce noyau croît un grand manguier qui porte des fruits ; un homme mange un de ces fruits et plante le noyau, d'où croît un manguier, etc. Le point de départ de cet enchaînement est inconnaissable. Il en est de même du Samsâra[2].

Il est possible que cette comparaison soit née des observations recueillies en histoire naturelle : la facilité du manguier à germer et se disséminer a frappé les esprits.

Une seconde particularité saillante qui fait partie des connaissances utiles pour ne pas tomber malade en cueillant, pelant ou mangeant des mangues, c'est l'extrême toxicité de la plupart des parties et produits du manguier. La sève laiteuse qui perle à la cassure d'une tige ou qui exsude de la peau d'un fruit vert ou encore la fumée de bois de manguier provoquent souvent des démangeaisons oculaires, une enflure du visage et des difficultés respiratoires. La contradiction entre cette toxicité de l'arbre dans son ensemble et le goût délicieux de ses fruits mûrs a depuis toujours retenu l'attention des jardiniers. Le contraste observé dans l'expérience courante entre la toxicité de la sève et la valeur culinaire des fruits, avec lesquels la maîtresse de maison prépare des *pickles* ou des sucreries, est rapporté dans la médecine ayurvédique à la polarité des qualités sensibles et des propriétés humorales entre le sucré et l'astringent ; il y a, dit-on, une polarité des contraires entre le fruit trop nourrissant et l'écorce constrictive et antidiarrhéique. Remarquons le renversement qui s'opère en partant du plan de la perception, dans l'expérience courante, pour aller au plan des concepts, dans la théorie des humeurs de la médecine ayurvédique. Le fruit mûr, s'il est délicieux, n'en est pas moins inutile en pharmacie tandis que le fruit vert ou les tiges qui par contact provoquent des allergies sont justement les parties qu'on utilise dans la cuisson des remèdes. D'un contraste sensoriel entre d'une part le fruit doux et sucré et d'autre part les tiges, les feuilles, les fruits verts et la sève qui brûlent la peau, par l'inférence et le raisonnement, les maîtres de l'Ayurvéda ont fait une distinction opératoire entre les fruits dont il ne faut pas abuser parce qu'ils sont indigestes et les autres parties du manguier auxquelles ils ont reconnu des vertus antidiarrhéiques et antidiabétiques. Ils ont procédé du visuel au sensoriel puis au psychophysiologique en croisant entre elles les données d'au moins trois organes des sens – la vue, le goût, le toucher. J'étudie sur cet exemple choisi parmi bien d'autres exemples possibles la façon dont les doctrines philosophiques et médicales et en particulier l'humorisme se greffent sur les traits saillants, de nature sensorielle et empirique, que je viens d'indiquer et qui singularisent le manguier, ce que dans la terminologie des sciences cognitives on appelle *saliences* ou « saillances », et j'étudie les différentes façons de nommer puis de combiner par le langage ces traits saillants.

Dans cette enquête ethnographique, je cite des textes en malayalam (Thakazhi dans *Kayar*) et des savants du Kerala (Vayaskara Mooss dans *Gaṇas of Vāhaṭa*) et, suivant la méthode de philosophes comme Ernst

2. L. Finot, *Les questions de Milinda* (*Milinda-pañha*), traduit du pāli avec introduction et notes, Paris, Éditions Bossard (“Classiques de l'Orient” 8), 1923.

Cassirer et Hans Blumenberg qui étudièrent les catégories de pensée spécifiques d'une époque ou d'une aire sociolinguistique donnée même s'ils n'ont jamais eux-mêmes débordé les frontières de l'Europe, je privilégie les situations et les textes relevant d'un monde local moral particulier (le Kerala) dans lesquels les choses sont valorisées, par l'attention que leur portent les gens du pays et l'investissement subjectif dont elles sont l'objet, d'une autre façon que dans le monde objectif des sciences exactes.

I. *La métaphore de la pluie de mangues*

Le manguier et ses fruits entretiennent un lien particulier avec l'Inde. Un article publié en 2009[3] dans le *Journal of Environmental Psychology* signale l'existence de jardins reconstitués par des immigrants dans le sud de la Californie pour se sentir chez eux dans un espace authentiquement hindou, et dans ces jardins un manguier. Ils sont heureux quand ils peuvent cueillir eux-mêmes sur le manguier de leur jardin les feuilles dont on décore l'entrée d'un lieu de fête. Les mangues, en effet, sont traditionnellement associées aux plaisirs et aux illusions ; nombreuses sont les illustrations narratives et plastiques de cette association d'idées. La pluie de mangues renvoie à la *māyā*. Le miracle des mangues raconté dans le *Sarabha-miga-Jātaka*, la comptine aux mangues dans le folklore lettré du Kerala enseignent une métaphysique de l'illusion, tout comme les peintres qui sur le thème de la *toḍī rāgiṇī* placent une jeune femme triste et esseulée, attendant en vain son amant qui ne vient pas au rendez-vous, sous la luxuriance faussement joyeuse d'un manguier couvert de fruits mûrs.

Thakazhi, évoquant la saison des mangues au Travancore en 1900, met en scène les rondes d'enfants sous l'arbre tutélaire des jardins *nayar*, c'est-à-dire dans le jardin d'un *taṟavāṭu* chez les *nāyar*, et il reproduit à cette occasion le texte de la comptine dans laquelle les enfants prient le vent de Māvēlikkunnam de faire tomber la pluie de ses fruits délicieux, tout comme le vent de Sāvatthī vingt-cinq siècles plus tôt faisait tomber une pluie de mangues sur le Bouddha. Un ensemble cohérent de pratiques traditionnelles dont le manguier est l'emblème peut être mis en évidence en croisant l'ethnographie et la littérature de fiction, l'histoire naturelle et l'indologie. L'ethnographie se donne à tâche de collecter les matériaux d'une ethnobotanique sur le versant caché de l'histoire naturelle. La littérature de fiction apporte à l'histoire naturelle une nécessaire dimension de réflexivité. L'indologie ou les études classiques, enfin, apportent à toutes les données collectées une profondeur dans le temps et une pluralité de niveaux de langue.

Mon enquête a commencé dans un jardin du Kuttanad au nord du Travancore dans le district d'Alappuzha (Alleppey District) au sud du lac Vembanad. Dans cette région de lagons quadrillée d'un puissant réseau de digues ceinturant les rizières inondées, les jardins sont sur les berges ou les terres en surplomb.

3. S. Mazumdar – S. Mazumdar, « Religion, Immigration and Home Making in Diaspora: Hindu Space in Southern California », *Journal of Environmental Psychology* 29 (2009), p. 256-266.

On dit en anglo-indien le *compound* et en malayalam le *vaḷappu*, « la maison entourée de son jardin ». Les modestes jardins (*vaḷappu*) du Kuttanad ne sauraient rivaliser avec les vergers (*paṟampu*) des hautes terres. La production commerciale des mangues au Kerala, c'est dans les terres appelées *paṟampu* en malayalam qu'on la trouve, en effet, sur les versants bien arrosés des *Western Ghats* à la frontière du Tamilnad. Les vergers en terrasses de Palghat District sont spécialisés dans les primeurs. Les variétés du Kerala sont précoces : floraison dès novembre-décembre, récolte dès mars-avril, ce qui permet d'en tirer un bon prix dans les autres régions de l'Inde qui entrent en production un ou deux mois plus tard. Dans les vergers créés là où le terrain est trop en pente pour la riziculture abondent les jaquiers, les manguiers, les aréquiers et d'autres arbres fruitiers dont l'écorce rugueuse permet aux lianes des poivriers et des bétels de s'accrocher et de s'enrouler autour du tronc, leur offrant ainsi un support et une ombre propice. Les jardins d'habitation des Nayar à l'époque de leur splendeur n'en étaient qu'un modèle réduit.

Māmpaḷattiṇṭe kālam, « C'était la saison des mangues. » Nous sommes en avril au début du vingtième siècle. Dans les jardins du village de Thakazhi au Kuttanad les fruits mûrs de toutes les variétés de manguiers roulent à terre et les enfants courent les ramasser dans des paniers de feuilles de cocotier. Pour donner du goût aux gelées et confitures, il faut mélanger le jus amer des mangues vertes au jus sucré des mangues bien mûres. Les enfants ne négligent donc aucune sorte de mangues tombées à terre, mûres ou non, grosses ou petites (dont le noyau est alors tendre et comestible). Thakazhi – Takaḻi Śivaśaṅkara Piḷḷai (1912-1999) – a raconté la scène au moins trois fois : dans une nouvelle intitulée *Māñcuvaṭṭil* « Au pied (*cuvaṭṭu*) du manguier (*mā*) », publiée en 1946 (il avait 34 ans) qui l'a rendu célèbre ; dans un petit ouvrage autobiographique sur ses souvenirs d'enfance ; puis au chapitre 24 de *Kayar* (1978). Il partait d'une scène vécue dans son enfance (au début des années 1920). Les enfants chantent et font la ronde ; garçons et filles et riches et pauvres mêlés, qui, quand ils atteindront la puberté, ne se fréquenteront plus.

Kōṭantra vaḷappile, « Dans le jardin de la Maison des Kōṭantra », l'un des sept ou huit *taṟavāṭṭu* qui composaient jadis le village de Thakazhi, près du temple du Gandharva du côté sud, l'orientation propice, il y avait un manguier aux fruits de première qualité. Les arbres fruitiers les plus répandus dans les jardins de ce genre sont, dans l'ordre d'importance décroissante, le manguier, le jaquier et l'anacardier (qui donne les noix de cajou)[4]. Ce manguier était haut comme deux aréquiers ; ce qui veut dire plus de trente mètres (le

4. B. M. Kumar – S. J. George – S. Chinnamani, « Diversity, Structure and Standing Stock of Wood in the Homegardens of Kerala in Peninsular India », *Agroforestry Systems* 25 (1994), p. 243-262 ; spécialement p. 254 : « Les espèces préférées des propriétaires de jardins d'habitation sont d'une part des arbres appréciés pour le bois d'œuvre tels que l'ailante [Ailanthus malabarica] (13.2 % de tous les arbres et arbustes autres que palmiers et caoutchouc) et le teck (6 %) et d'autre part des arbres fruitiers *multi-purpose* qui fournissent outre les fruits du fourrage (feuillage), des cendres ayant des propriétés rituelles ou médicinales, du bois de chauffage et du bois d'œuvre, comme le manguier (12.3 %), le jaquier (11.7 %), l'anacardier (5.5 %), etc. ».

romancier ne cite pas de chiffres, seulement des proportions). Sa frondaison était si large qu'il ne fallait pas moins d'une *pradakṣinā* de cent pas pour en faire le tour. Son tronc à lui seul avant les embranchements était de la taille d'un aréquier adulte. Du sol on ne voyait pas la cime. C'était comme un gigantesque parapluie qui touchait au ciel et faisait pleuvoir les mangues mûres comme une mousson. Les fruits étaient petits, de la taille d'une noix et leur noyau tendre se laissait avaler sans s'en apercevoir. De l'aurore au crépuscule, il y avait une foule d'enfants sous le manguier. Mais on avait peur du Gandharva à partir de la tombée de la nuit. C'est seulement par les soirs de pleine lune que des enfants particulièrement audacieux osaient affronter la colère du Gandharva et venir ramasser des mangues au pied de l'arbre où il résidait. On se disait : « Peut-être que le Gandharva ne s'intéresse qu'aux jeunes femmes qu'il veut séduire et qu'il ne fait pas de mal aux enfants »[5]. Dans la journée, néanmoins, les enfants se rassemblaient pour ramasser les mangues jonchant le sol. Mais attention, cet arbre est dangereux.

Chacun apprend très tôt qu'il n'est pas prudent de grimper sur les branches pour cueillir les fruits. Non seulement elles sont cassantes et l'on risque de se rompre le cou, mais surtout, lorsque vous cueillez le fruit en cassant le pédoncule, celui-ci à l'endroit de la cassure et la queue du fruit sécrètent des gouttes de sève extrêmement caustique qui, au contact de la peau, provoquent des brûlures[6]. On préfère attendre qu'un coup de vent ou l'intrusion d'un corbeau dans la frondaison secoue les branches et fasse tomber les fruits mûrs pour les ramasser. C'est pourquoi, dansant au pied du manguier, les enfants chantaient pour appeler à l'aide le vent : « Māvēli, ô vent sur la montagne, viens ! Māvēli, ô vent sur la mer, viens ! Māvēli, cogne le *māvu* et donne une *māṅgā* ! ». Je réserve pour ma conclusion la lecture de cette comptine.

II. *Des* saliences *aux figements de mots*

Les *saliences* au sens cognitif du mot représentent des points d'ancrage perceptifs où s'accrochent les conceptions traditionnelles de physiologie et de métaphysique. Les philosophes et les médecins reconnaissaient dans l'Inde classique l'existence de deux sources de la connaissance : la parole et la perception. Le processus que je décris ici est un va-et-vient entre la parole et la perception. Les *saliences* (perception) enclenchent des inférences et se traduisent dans le langage ou dans des arts aussi variés que la cuisine et la peinture. Le contraste entre la douceur de la pulpe sucrée et la causticité de la sève exsudant de la peau du fruit vert, qui est d'abord traduit en cuisine dans les confitures de mangues mélangeant fruits mûrs et fruits verts, se traduit aussi dans les *rāgamālā* à l'emblème de l'« abandon » (*viraha*), lorsque le

5. Ce paragraphe est librement traduit du chapitre 24 de *Kayar*.

6. Après un temps de latence *(delayed reaction)*, les personnes hypersensibles peuvent voir leurs paupières ou même tout le visage enfler et développer une allergie à la mangue. Une précaution est de peler la mangue avec un couteau et de laver le couteau avant de couper le fruit en tranches pour éviter toute contamination de la pulpe avec la sève résineuse qui reste dans la peau. Le bois de manguier ne doit pas être utilisé pour le chauffage ou la cuisson car sa fumée est extrêmement irritante.

peintre place une femme triste et esseulée sous un manguier luxurieusement couvert de fruits dorés, associant donc le plaisir et la souffrance. Ce contraste est l'amorce d'une découverte par inférence de la polarité humorale entre *kaphaśuklakṛt* et *saṃgrāhi ca viṣūcīghnam* expliquée ci-après. Cette polarité est pensée, théorisée avec des outils linguistiques : les collocations ou figements de mots. Une exploitation linguistique des saillances du manguier nous fait passer du plan des images au plan des concepts dans les recettes de remèdes composés où les collocations (ensembles figés de termes) apparient les noms des parties officinales du manguier avec les noms des maladies que guérissent ces remèdes (noms de maladies antonymes des noms de plantes). Ma méthode pour étudier la pharmacie ayurvédique est de faire jouer les saillances, tant perceptuelles que linguistiques.

Je dois préciser le sens particulier que je donne aux termes de *collocation* et *figement* qui viennent de la linguistique et que je détourne ici à mon usage. La collocation est le rapprochement habituel de deux ou plusieurs mots au sein d'une phrase ; employée à dessein dans une combinatoire de noms d'états (noms de maladies), de personnes ou de choses (noms d'espèces végétales)[7], la collocation devient, en pharmacie ayurvédique, un moyen de connaissance. L'approche personnelle des collocations et des figements de mots que je vais brièvement présenter est celle d'un ethnologue. Il me semble qu'il faut distinguer trois types de collocations :

1) Prenez un mot composé comme *vātaroga* [maladie du vent] en sanskrit ; collocation très souple dont les éléments peuvent varier pour donner par exemple *vātaghna* [guérit le<s désordres du> vent] ou *pittaroga* [maladie de la bile] ou *pittaghna* [guérit <les désordres de> la bile], etc. Du point de vue cognitif, ces collocations sont des prédications ; l'un des éléments est un prédicat de l'autre.

2) Cas déjà plus complexe, lorsque la collocation n'autorise aucune variation de ses éléments : une locution figée, un syntagme lexicalisé comme le composé *raktapitta* [sang-et-bile]. Ce composé nominal constitue un terme unique, différencié et autonome dans la terminologie ayurvédique, ce qui, au moins pour l'ethnologue sinon pour le linguiste, distingue nettement cet exemple (*raktapitta*) du précédent exemple (*vātaroga*). Je raisonne ici en ethnologue et non pas en linguiste car du point de vue linguistique l'un des éléments peut varier en donnant *pittāsṛj*, *pittaśoṇita* ou *asṛkpitta* ; mais du point de vue conceptuel c'est une locution figée dont la référence ne change pas, le syndrome de sang-et-bile qui désigne certaines formes d'hémorragies.

3) Au troisième niveau, le plus sophistiqué, voici deux exemples de collocation qui se présentent en diptyque dans les dictionnaires sanskrits de matière médicale à propos du manguier. D'une mangue encore verte on dit péjorativement : *vātapittāsrakṛt bālam*, « le fruit vert provoque des désordres du vent et du sang-et-bile », tandis que de l'amande du noyau du fruit mûr on enseigne

7. Les noms communs (les noms d'espèces de mangues ou de parties officinales de l'arbre) étant issus du figement des noms propres.

les vertus curatives : *raktapittajvarāpaham*, « [l'amande] guérit le sang-et-bile et la fièvre ». Avant de proposer une interprétation humorale de ce contraste, il faut préciser la structure linguistique de ce type de collocations qu'on appelle en anglais des *phrasal templates* ou expressions paradigmatiques associant une structure rigide – ici des hémistiches octosyllabiques – à des éléments variables[8]. Les éléments sont substituables entre eux, mais l'expression constitue un syntagme figé et ne possède qu'un seul et même référent.

Le premier effet du figement d'un syntagme est de transformer les mots qui le composent en objets discrets et de les stabiliser comme s'ils étaient eux-mêmes les référents du discours, comme s'ils étaient les choses mêmes. Le langage est alors le moyen de formuler une connaissance objective en cernant les choses par la collocation des mots.

Ce processus utilisant le langage comme moyen de connaissance se développe en deux temps : une association d'idées, puis des connotations. Je m'explique. C'est d'abord une association d'idées incarnée dans un ou plusieurs noms propres et une métonymie par laquelle chaque nom propre fait l'objet d'une lexicalisation et devient en quelque sorte un nom commun. Supposons par exemple (cet exemple de collocation est une pure invention de ma part) que nous commentions les jeux et les danses de Kṛṣṇa avec les bergères ou le rendez-vous manqué d'une *toḍī rāgiṇī* avec un amant volage sous un manguier couvert de fruits en associant les deux noms de Kāma et Māyā, des divinités, pour dire que « Kāma n'est jamais présent sans être accompagné de Māyā » ; l'association d'idées qui s'établit dans ma pensée entre Kāma et Māyā ne reflète pas seulement une relation entre deux noms qui me sont venus aux lèvres, mais entre les deux thèmes du plaisir et de l'illusion dont les substantifs *kāma* et *māyā* constituent une lexicalisation privilégiée. A cette association d'idées s'ajoute ensuite l'interaction entre la dénotation (le référentiel) et la connotation (l'indexicalité). Chaque nom désigne une réalité à laquelle on fait référence, l'Amour (Kāma), l'Illusion (Māyā), le Manguier (Māvu) et toutes les autres divinités ou toutes les autres plantes dans leur réalité conceptuelle ; mais chaque nom est aussi porteur de différentes connotations indiquant les vertus ou les vices des réalités nommées. Je mêle à dessein les dieux et les arbres ; tous les êtres insérés dans l'échelle des êtres, du brin d'herbe *kuśa* à Brahmā, sont susceptibles d'être invoqués dans une collocation. Le discours par collocations permet autant de désigner des êtres ou des choses que d'évaluer leurs vertus ou leurs propriétés. Laissons les dieux, occupons-nous des arbres. Dans la pharmacie ayurvédique, les noms des plantes médicinales réifient des processus ou des indications thérapeutiques, le remède étant ainsi le figement de la nosologie. C'est ce processus linguistique et cognitif que je décris sur l'exemple du manguier.

Ces interactions entre la dénotation et la connotation, autrement dit les différentes combinaisons possibles entre la fonction référentielle et la fonction indexicale du langage, sont à l'œuvre dans les dictionnaires sanskrits donnant

8. Dans une expression paradigmatique donnée chaque mot peut être remplacé par des mots équivalents à la condition que la substitution ne change ni le sens global ni la prosodie.

les propriétés des plantes médicinales comme le *Guṇapātha* (ces dictionnaires sont appelés *nighaṇṭu* dans la terminologie savante) ou les réceptaires comme le *Sahasrayogam* ou collection des *Mille et une recettes* de médicaments composés, et dans l'emploi des différents noms du manguier (synonymies) ou des parties officinales du manguier (polarités), noms qui sont soumis à collocations, métonymies et autres procédés rhétoriques ou prosodiques (frapper des hémistiches octosyllabiques par exemple dans les stances en *śloka*) qui figent le mot en objet. En voici des exemples extraits du *Guṇapāṭha*, un dictionnaire de matière médicale en sanskrit que les médecins ayurvédiques du Kerala connaissaient par cœur et que je cite d'après un manuscrit de la bibliothèque de Vayaskara Mooss étudié avec lui jadis à Kottayam[9]. Les gloses en malayalam entre crochets figurent dans le manuscrit :

vātapittāsrakṛt bālam [uṇṇimāṅga] | *baddhāsthi [aṇṭi īṟṟiyata] kaphapittakṛt* ||
gurvvāmraṃ vātajit pakvaṃ | *svādvamlaṃ kaphaśuklakṛt* ||

Le fruit vert [*glosé* la mangue enfant] produit vent et sang-et-bile.
Le noyau séparé [*glosé* le noyau fendu] produit flegme et bile.
La mangue (*āmra*) mûre est lourde et supprime le vent,
Sucrée, acide, elle produit flegme et sperme.

sahakāraraso hṛdyaḥ | *sugandhir mukharopaṇaḥ* ||
snigdhas satiktamadhuraḥ | *paramaṃ vātanāśanaḥ* ||

Le jus de mangue (*sahakāra*) est stomachique,
Il donne bonne haleine (*sugandhin*) et cicatrise les ulcérations buccales,
Onctueux, sucré avec un peu d'amer (*sa-tikta*),
Il guérit parfaitement le vent.

sahakārasya bījan tu | *tṛṣṇādāhavināśanam* ||
saṃgrāhi ca viṣūcīghnaṃ | *raktapittajvarāpaham* ||

Tandis que l'amande (du noyau) de mangue
Calme la soif, la brûlure,
Astringente, elle guérit la *viṣūcī* (choléra),
Le sang-et-bile (les hémorragies) et la fièvre.

Il faudrait prendre le temps de montrer comment chaque hémistiche est l'occasion d'un figement dans lequel chaque mot est détaché du lexique ordinaire pour entrer dans une terminologie savante. Les adjectifs *sucré*, *acide*, *amer* désignent des *rasa* (les six « saveurs » de l'Ayurvéda) engagés dans une combinatoire qui ne se situe pas dans le registre de la perception mais dans laquelle ils représentent des concepts de la physiologie humorale. Le glissement que nous devons opérer du plan des organes des sens au

9. Le texte sanskrit s'est transmis dans la tradition Aṣṭavaidya chez les médecins de caste *nampūtiri*. Des versions de ce *nighaṇṭu* mêlant des hémistiches en sanskrit et en malayalam ont été popularisées dans la littérature imprimée de matière médicale. Le même passage du *Guṇapātham* en langue mixte concernant le manguier est cité dans *Five Hundred Indian Plants. Their Use in Medicine and the Arts*, Mangalore, Basel Mission Book and Tract Depository, 1918, § 393 (*māvu*), p. 206 ; et P. K. Warrier – V. P. K. Cambiar – C. Ramankutty (éd.) *Indian Medicinal Plants. A Compendium of 500 Species, Vaidyaratnam P.S. Varier's Arya Vaidya Sala, Kottakal*, Madras, Orient Longman, 1995, vol. 3, p. 390.

plan conceptuel est particulièrement évident dans l'hémistiche *sugandhir mukharopaṇaḥ* où l'on doit interpréter l'adjectif *sugandhin* « parfumé » comme indiquant non pas une qualité sensible (ce qui serait un truisme) mais une action thérapeutique. J'en conclus que le figement de mots est un instrument de conceptualisation.

En pharmacie ayurvédique à l'époque contemporaine, ce sont l'écorce des parties tendres et l'amande du noyau du fruit mûr qu'on utilise dans la fabrication de médicaments composés. L'amande obtenue en cassant le noyau est associée à une douzaine d'autres ingrédients dans la préparation d'une « Décoction à base de *kataka* et *khadira* » (*katakakhadirādikaṣāya*) prescrite contre le diabète[10]. Un exemple de médication antihémorragique utilisant l'écorce sera donné plus loin. Je reviendrai aussi sur l'emploi du mot sanskrit °*ādi* placé immédiatement après le nom d'une ou deux plantes médicinales dans l'appellation d'un médicament ayurvédique comme ici dans *katakakhadirādikaṣāya*, qui signifie précisément « Décoction (*kaṣāya*) dont les ingrédients princeps (*ādi*) sont *kataka* et *khadira* ». Remarquons déjà, d'un point de vue purement linguistique, que la locution *katakakhadirādikaṣāya* prise comme un tout est un nom propre, l'appellation contrôlée d'une spécialité pharmaceutique bien identifiée, et que dans sa composition elle associe une structure rigide °*ādikaṣāya* à des éléments variables et substituables entre eux : « [nom de plante][nom de plante] *ādikaṣāya* ». On voit que les noms de médicaments ayurvédiques sont des collocations du type expressions paradigmatiques.

III. *L'image et le texte, ou la référence et l'indexicalité*

Sur la longue durée qui est celle de l'histoire des sciences anciennes, les propriétés des plantes médicinales furent simultanément l'objet de constatations empiriques et d'inférences. Une saillance, c'est-à-dire un contraste dans la perception entre le fruit sucré et la sève caustique du manguier, alerta les docteurs ayurvédiques et les mit sur la voie de la découverte, par l'imagination, d'une polarité structurale entre la constitution sucrée, lourde et flegmatique du fruit mûr et les propriétés amères et astringentes de l'écorce. Mon hypothèse est que, plutôt qu'une opposition entre deux choses différentes (l'écorce et le fruit), c'est une opposition entre deux approches différentes d'une même chose (le manguier) fondée l'une sur les qualités sensibles (telles qu'elles sont perçues par le toucher, le goût ou d'autres organes des sens), et l'autre sur l'imagination (qui en inférait une constitution humorale). Il me semble que la distinction faite dans la médecine ayurvédique entre le fruit sucré (qui guérit les troubles du vent ou *vāta*) et la sève astringente (qui fait que l'écorce ou la feuille ou le fruit vert guérit le sang-et-bile ou *raktapitta*),

10. La formule en est enseignée dans le *Sahasrayogam* et le médicament correspondant figure au catalogue de la célèbre Arya Vaidya Sala de Kottakal. Dans cette recette en sanskrit constituée d'un seul *śloka* (quatre hémistiches octosyllabiques), *kataka* désigne le *clearing nut* anglo-indien (*Strychnos potatorum*), *khadira* la noix d'arec (*Areca catechu*) et *cūtabīja* « l'amande [du noyau du fruit mûr] de mangue ». Cette décoction « guérit totalement les diabètes » (*harati sakalamehān*), *prameha* étant ici abrégé en *meha* pour les besoins de la métrique.

certes suscitée par la concordance d'innombrables observations empiriques, traduit l'existence de deux lignes de pensée différentes.

D'un côté les enfants et les gourmands appréhendent les mangues par la vue, l'odorat et le toucher, ils goûtent les fruits et tombent sous l'emprise de leurs effets esthétiques, culinaires et physiologiques. De l'autre les médecins déterminent les propriétés thérapeutiques des parties officinales du manguier sur la base d'une doctrine (l'humorisme). D'un côté nous avons des connaissances d'observation fondées sur la perception, de l'autre des connaissances par induction dans le cadre d'une théorie des humeurs et d'une combinatoire des qualités sensibles.

Une première ligne de pensée, qui est d'origine occidentale quand elle nous est enseignée aujourd'hui et qui est fondée sur la fonction référentielle de la perception et du langage, se focalise sur le fruit, lorsqu'il est question du manguier, et rassemble autour du fruit, la mangue, un savoir composite et empirique. C'est la tradition qui s'impose à nous quand nous consultons les manuels d'histoire naturelle en anglais. On enseigne dans les manuels que le manguier est un arbre *Multipurpose* : les feuilles, l'écorce, et le cœur du bois sont utilisés aussi bien que le noyau des fruits collectés dans la jungle, sans oublier l'emploi de la frondaison pour ombrager un lieu public ou un jardin. Les feuilles de manguier sont un excellent dentifrice quand on n'a pas une brindille de Neem[11] à sa disposition. Et l'on ne se prive évidemment pas, en prenant les précautions nécessaires, de cueillir sur la branche les jeunes mangues encore vertes, car les condiments (*pickles*), les confitures et les crèmes préparés avec des fruits verts sont aussi variés et appréciés sinon plus que les salades et gelées de fruits mûrs, comme il est noté à l'article Mango du *Manual of the Administration of the Madras Presidency* (1893)[12] :

> When fruit is green, the stone is extracted, and the fruit cut into halves or slices, and treated in the following ways: – put into curries [*q.v.*]; made into pickle with salt [*ooppoo*]; mustard [*rayaun*] oil, chillies [*q.v.*] and other ingrédients; made into chutney [*q.v.*]; made into preserves and jellies by being boiled and cooked in syrup; boiled, strained, and with milk [*paul*] and sugar [*q.v.*] made into a custard known as mango phool; dried and made into the native ambchoor, used for adding acidity to certain curries.
>
> When fruit is ripe it is treated in following ways: – made into curry which has a sweet acid not unpleasant taste; cut into small pieces, and made into salad with vinegar [*caudy*] and chillies; The juice squeezed out, spread on plates and allowed to dry, and made to form the thin cakes known as ambsath.

Le compilateur oublie de préciser qu'on mélange aussi les fruits verts et les fruits mûrs pour relever le goût, mais comment le saurait-il si ses informateurs ne le lui ont pas dit ? Les informations rassemblées dans les *manuals*

11. Partout en Inde on se frotte les dents avec une brindille de Neem (*Azadirachta indica*).

12. C. D. MacLean (éd.), *Manual of the Administration of the Madras Presidency* 3: *Glossary of the Madras Presidency, Containing a Classification of Terminology, a Gazetteer and Economic Dictionary of the Province and other Information, the Whole Arranged Alphabetically and Indexed*, Madras, E. Keys, 1893 (New Delhi, AES, 1982), p. 468.

et *gazetteers* de l'Inde britannique sont inévitablement incomplètes, c'est une collecte inévitablement anecdotique de discours rapportés. J'utilisais à tort le présent de l'indicatif en écrivant, par exemple, que « les feuilles de manguier sont un excellent dentifrice » comme si j'exposais une connaissance objective, alors qu'un énoncé de ce genre est toujours du discours rapporté (au style indirect libre) : *natives use the leaves as tooth brushes*, [sous-entendu] *au dire des informateurs.* Les administrateurs anglais qui rédigeaient ces manuels d'histoire naturelle se sont fait les compilateurs de tous les dires de leurs informateurs et j'ai moi-même adopté le style du compilateur dans une première étape de mon enquête. Tant que je me suis cantonné à l'histoire naturelle, j'ai rapporté des anecdotes, j'ai collectionné des photographies de manguiers couverts de fruits, j'ai téléchargé des publications d'agronomie ou de pharmacologie concernant *Mangifera indica* et j'ai scanné les sources coloniales anglophones sur les produits du terroir. Mais jusque là je n'ai rien découvert de ce qui compte vraiment et qui relève d'une autre méthode, c'est-à-dire d'une autre approche.

Une autre ligne de pensée, en effet, qui est traditionnelle en Inde et qui est fondée sur la fonction indexicale du langage et la logique à facettes de la médecine humorale, part de la classification ayurvédique des *gaṇa* ou « [principaux] groupes [de substances médicinales] » pour positionner le manguier dans le même groupe que les figuiers. Le commun des gens va privilégier la mangue dont tout un chacun croit savoir à quoi elle est bonne. Mais les savants procèdent autrement. La « saveur astringente » (*kaṣāya-rasa*) et les propriétés « resserrantes » (*saṃgrāhin*) commandent toutes les autres dans la constitution humorale du manguier, et la partie officinale privilégiée est l'écorce. Ce choix n'est pas dicté par la considération du manguier pris comme objet d'observation (ce serait l'approche référentielle) ; si l'on choisit d'utiliser l'écorce, c'est en fonction de la classification du manguier dans le *nyagrodhādigaṇa*, « le groupe (*gaṇa*) dont la substance médicinale vedette est le banyan (*nyagrodha*) », et parce qu'on prévoit l'établissement d'une synergie avec les propriétés du banyan, du *peepal* et d'autres figuiers à sève caustique au sein d'un médicament composé.

Le manguier est donc classé parmi les « arbres à [sève] laiteuse » (*kṣīravṛkṣa*), arbres dont l'écorce des parties tendres (*stem bark*) entre dans la composition de médicaments qui guérissent les diarrhées et les hémorragies. La formule associant les vingt-et-une plantes constituant ce groupe qu'on utilise aujourd'hui en pharmacie est celle que donnait au VII^e^ siècle de notre ère le traité de médecine de Vāhaṭa (*Sūtra* 15.41-42) et qui se conclut sur ces quatre hémistiches :[13]

> *nyagrodhādir gaṇo vraṇyaḥ | saṃgrāhī bhagnasādhanaḥ ||*
> *medaḥpittāsraṭṛḍdāha-yoṇidoṣanirbarhaṇaḥ ||*
>
> Le groupe dont le banyan est la substance vedette est bon pour les ulcères,
> Astringent, il facilite la réparation des fractures,

13. N. S. Vayaskara Mooss (éd.), *Gaṇas of Vāhaṭa. Aṣṭāṅgahṛdaya, Sūtrasthāna – Chapter XV*, Kottayam, Vaidyasarathy Press, 1980, p. 102-106.

Il supprime la graisse, les hémorragies (*pittāsra*), la soif, la brûlure
Et les désordres (*doṣa*) de l'utérus.

Cette recette préparée en forme de décoction est recensée dans *The Ayurvedic Formulary of India*[14] et figure au catalogue de toutes les bonnes pharmacies. Elle est commercialisée soit sous la forme traditionnelle d'une décoction prête à l'emploi, *nyagrodhādikaṣāya*, stabilisée en y incorporant un conservateur alimentaire, soit sous la forme modernisée d'une poudre à dissoudre dans un verre d'eau, *nyagrodhādikvāthacūrṇa*, et elle est couramment prescrite avec les indications suivantes : rafraîchissant (gorge sèche, soif intense), styptique (astringent), anti-inflammatoire et constipant ; en cas de saignements et suppurations, blessures et ulcères, vomissements, diarrhée, dysenterie, etc. Quelle que soit la diversité de ces indications, une idée directrice oriente la thérapeutique dans une seule et même direction : la nébuleuse des maladies tournant autour du syndrome de sang-et-bile (*raktapitta*). La connaissance du manguier en médecine ne vient pas de l'expérience courante mais de l'enseignement d'un double paradigme fondé sur la théorie des humeurs.

Paradigme pharmaceutique : le manguier fait partie du *nyagrodhādigaṇa*. Paradigme thérapeutique : l'amande ou l'écorce des parties tendres du manguier ont pour indications principales les collocations du type *raktapittajvarāpaham* ou *medaḥpittāsraṭṛḍdāha* qui désignent la nébuleuse des maladies tournant autour du syndrome de sang-et-bile (*raktapitta*). Je répète cette formule à dessein pour souligner l'association d'une structure stable, des hémistiches octosyllabiques ayant en commun la présence d'un mot voulant dire sang-et-bile, avec des éléments variables, tous les autres noms de maladies qui sont ainsi associées au sang-et-bile. Voilà comment les collocations du troisième type, que nous avons appelées *expressions paradigmatiques*, sont utilisées pour enseigner la valeur thérapeutique du manguier. Mais j'en reviens à l'appellation des médicaments ayurvédiques et à la façon dont le mot *°ādi* au sens de « premier nommé » ou « ingrédient princeps » est utilisé pour structurer la liste des composants du remède. Non seulement les appellations du type *katakakhadirādikaṣāya* ou *nyagrodhādikaṣāya* sont des collocations, comme j'ai déjà tenté de le montrer, mais plus encore elles établissent une hiérarchie dans la liste des ingrédients. Le premier nommé est mis en vedette. *Nyagrodhādi*, c'est la préparation pharmaceutique « dont le banyan (*nyagrodha*) est la vedette » ; le nom fait image et le banyan est l'image sous laquelle on subsume les autres ingrédients. La perception et l'expérience sensible reprennent ici leurs droits dans la mesure où tout un chacun s'est un jour démangé au contact d'une goutte de sève laiteuse « des arbres de la famille des banyans ».

Le lien de complémentarité entre une image et un texte, entre la perception qui nous abreuve d'observations empiriques et la parole du maître qui enseigne une doctrine, est la clé de l'épistémologie sanskrite. La connaissance, dans les traditions savantes enseignées en sanskrit, est de structure emblématique ; la

14. Government of India (éd.), *The Ayurvedic Formulary of India* I, New Delhi, 1978, (2003[2]), s.v. *Nyagrodhādi Kvātha Cūrṇa*.

notion d'emblème, en effet, est utile pour penser le lien entre une saillance dans la perception et un figement de mots formulant un concept, si l'on se rappelle qu'un emblème, dans la définition qu'en ont donnée les maîtres de l'emblématique, associe une illustration graphique à une légende explicative généralement présentée sous forme de maxime. En bref et pour nous en tenir à des exemples indiens, les miniatures qui représentent une jeune femme attendant en vain sous le manguier l'inconstant qui ne viendra pas, avec pour légende le mot sanskrit *viraha* « Abandon », sont des emblèmes. Je réfléchis sur la saillance perceptuelle qui motive les emblèmes. L'analyse proposée ci-dessus d'expressions comme *nyagrodhādigaṇa* ou *raktapittajvarāpaham* suggère que les hémistiches de la pharmacie ayurvédique ou les noms en °*ādi* des remèdes sont des emblèmes, en ce sens qu'ils sont construits sur une corrélation entre des saillances dans la nature et des associations de noms ou de propriétés qui constituent en quelque sorte la légende de ces saillances.

IV. *Ô Māvēli, cogne le* māvu *et donne une* māṅgā*!*

Thakazhi a livré dans les textes déjà indiqués ci-dessus la version lettrée des paroles d'une comptine ou d'une ronde à laquelle il participait quand il était enfant ; il me semble y retrouver les mêmes formes de corrélation que j'ai décrites au cours de cet essai, mais cette fois entre des traits saillants de la géographie du Kerala et des collocations fortement investies d'émotion. Dansant au pied du manguier et rythmant leur danse au son des parallélismes et des assonances, les enfants appellent le vent à faire tomber une pluie de mangues :

orukāṟṟuṃ kāṟṟalla
peruṃkāṟṟuṃ kāṟṟalla
māvēlikkunnatte kāṟṟē vā! kaṭalē vā!
kaṭalē taṭṭi oru māṅṅāye tā!

Et (-*um*) un (*oru*) vent (*kāṟṟu*)… n'est pas (*alla*) le vent
Et (-*um*) un grand (*peruṃ*) vent… n'est pas le vent
Viens ! (vâ !) ô vent (vocatif -*ē*) sur (locatif -(a)*tte*) la montagne (*kunnam*) qui est Māvēli !
Viens ! ô mer (*kaṭal*) !
Ô mer ! Après avoir heurté (*taṭṭi* < *taṭṭuka*) [le *māvu*, le manguier], donne !
(*tā!* < *tarika*) une (*oru*) mangue (*māṅṅāye*, accusatif) !

S'il est permis de proposer une traduction qui privilégie le son par rapport au sens et la force invocatrice des noms propres, nous chanterons :

Un vent – Ce n'est pas le vent
Grand vent ? – Ce n'est pas le vent
Māvēlikunnam! C'est toi le vent
Maavéélikkkunnnatte kaaTTéé vaa! kaDaléé vaa!
Vent [qui souffle] sur la montagne viens !
Vent [qui souffle sur la] mer viens !
[*Māvēli*,] cogne [le māvu] ! – une *māṅgā* ! – donne !

Dans Māvēli, forme malayalam de Mahābali, démon de la mythologie hindoue qui est le héros fondateur du Kerala, on entend par assonance *māvu*, « manguier ». Il est incarné par le vent qui souffle alternativement sur la

montagne et sur la mer. *Māvēlikkunnam* est invoqué comme un nom propre emblématique du Kerala ; les *Western Ghats* sont en quelque sorte « les Monts Mahābali » ou « la Montagne Māvēli ».

Il ne suffit pas de remarquer que l'écologie et l'histoire naturelle sont intimement liées à la vie sentimentale, artistique et religieuse au Kerala ; il faut souligner le rôle du langage et de la poéticité naturelle de la langue. Le parallélisme poétique, les assonances audibles dans *māvēli* et *māṅṅāye*, l'iconicité des noms propres, c'est-à-dire leur force invocatrice, sont mis en œuvre pour instaurer cette intimité entre les choses de la nature et nos émotions. Polarité de la géographie, iconicité du nom du démon Mahābali et topographie légendaire : le Vent entre les Montagnes (*Western Ghats*) et la Mer (mer d'Oman), qui souffle alternativement dans les deux directions. Nous sommes au Kuttanad, dans la plaine rizicole, entre les montagnes et la mer. Imaginez la scène dans ses *saliencies* : le grand manguier, les Ghâts à l'est, la mer d'Oman à l'ouest, le vent soufflant une pluie de mangues. Et déchiffrez la légende de cette image emblématique dans la collocation : *māvēlikkunnatte kārr̲ē vā! kaṭalē vā!*

Références bibliographiques

Five Hundred Indian Plants. Their Use in Medicine and the Arts, in Malayalam, sahasrārddha vr̥kṣādikaḷuṭe varṇṇana, Basel Mission Book and Tract Depository, Mangalore, 1918.

L. Finot, *Les questions de Milinda* (*Milinda-pañha*), traduit du pāli avec introduction et notes, Paris, Éditions Bossard (“Classiques de l'Orient”, 8), 1923.

B. K. Ganguly – K. Chaudhary, « Forest Products of Bastar: A Story of Tribal Exploitation », *Economic and Political Weekly* 28 (2003), p. 2985-2989.

B. M. Kumar – S. J. George – S. Chinnamani, « Diversity, Structure and Standing Stock of Wood in the Homegardens of Kerala in Peninsular India », *Agroforestry Systems* 25 (1994), p. 243-262.

Government of India (éd.), *The Ayurvedic Formulary of India* I, New Delhi, 1978, (2003[2]).

C. D. MacLean (éd.), *Manual of the Administration of the Madras Presidency* 3: *Glossary of the Madras Presidency, Containing a Classification of Terminology, a Gazetteer and Economic Dictionary of the Province and Other Information, the Whole Arranged Alphabetically and Indexed*, Madras, E. Keys, 1893 (New Delhi, AES, 1982).

S. Mazumdar – S. Mazumdar, « Religion, Immigration and Home Making in Diaspora: Hindu Space in Southern California », *Journal of Environmental Psychology* 29 (2009), p. 256-266.

N. S. Vayaskara Mooss (éd.), *Gaṇas of Vāhaṭa. Aṣṭāṅgahr̥daya, Sūtrasthāna*, chapter XV, Kottayam, Vaidyasarathy Press, 1980.

P. K. Warrier – V. P. K. Cambiar – C. Ramankutty (éd.) *Indian Medicinal Plants. A Compendium of 500 Species, Vaidyaratnam P.S. Varier's Arya Vaidya Sala, Kottakal*, Madras, Orient Longman, 1995.

– IV –

Poétiques

FROM RASA SEEN TO RASA HEARD

Sheldon Pollock
Columbia University, New York

To a degree that may prove to be more far-reaching than I can demonstrate within the limits of the essay that follows, the theoretical understanding of rasa was shaped by its historical extension from the domain where it was first formulated, that of *dṛśyakāvya* – "literature meant to be seen," that is, drama – to the domain of *śravyakāvya* – "literature meant to be heard," that is, poetry recited and undoubtedly read privately. There is nothing very original about positing such an extension (though the stages in the process have never been identified as well as they might be), yet I believe its true consequences remain to be fully assessed. I hope to show here that one of these pertains to the number and kinds of emotion that can count as rasas. Other crucial aspects of the intellectual history of rasa theory may be implicated as well, including notions of its very ontology and epistemology: where it exists and how it comes to be known. My thoughts here are tentative, unlike the admiration and affection with which I offer them in honor of one of the great *rasika*s among Sanskrit scholars of our time.

I. *Literature Seen and Heard*

Before we can reconstruct the history of the extension of aesthetical analysis from the dramatic to the non-dramatic, we need to show that the Sanskrit tradition differentiated between the two types of literature, or better yet, that it drew an opposition indicating that analysis applicable in the one domain might not be automatically applicable in the other. While the specific binary "seen"/"heard" is found as early as the *Kāvyādarśa* (1.39), it is not without some conceptual difficulties. For one thing, the "representation" (*abhinaya*) that defines *dṛśyakāvya* itself comprises in some measure the verbalization constitutive of *śravyakāvya*,[1] softening any hard distinction between them. For another, when *kāvya* is distinguished from *śāstra*, as it very frequently is (thus Bhoja, for instance, declares that "Sanskrit discourse

1. "In some measure," that is, one-quarter, since there are three other types of representation beside *vācika*, verbal (namely, *āṅgika*, physical; *sāttvika*, psychophysical; *āhārika*, costuming). But note that *Nāṭyaśāstra* 1.11 speaks of drama itself as both *dṛśya* and *śravya*.

can be scriptural, traditional, or mundane… Mundane discourse is *śāstra* and *kāvya*"),[2] drama and literature are no doubt both subsumed under the same term, and any distinction between them is bracketed.

That said, not only were the two genres categorically differentiated; they were often radically opposed, as we can see in the contest between them for primacy in the minds of literary critics that became a running dispute in the tenth and eleventh centuries. Bhoja merits quoting in full:

> It is difficult to specify what precisely rasa is, since it is knowable only experientially, and is not universally accessible. When displayed by skilled actors in correctly performed dramatic presentations, it can be determined by the audience; when properly[3] declaimed by great poets in their compositions, it can become accessible to the minds of the learned. However, [there is a difference between these two modes of experience:] things are not so sweetly savored when they are actually perceived as when they are cognized through the language of masters of language. To quote:
>
> > A subject does not expand the heart
> > so powerfully when we see it portrayed
> > as when it flashes forth from the words
> > of great poets declaimed with art.
>
> Therefore we prize poets far more than actors, and poetry more than dramatic representations.[4]

As an anonymous verse puts it, "The language of poetry and the representations of drama are the two ways [of expressing rasa]. The former is superior in this by reason of the range of its narrative power (*vastuśaktimahimnā*)."[5] Abhinavagupta, by contrast, elevated drama to the paradigmatic form of literature, enlisting older scholars in his cause:

> Other thinkers argue that the relishing of rasa can occur in poetry no less than in drama, produced by the exceptional beauty of its language qualities and rhetorical figures. Our view, however, is as follows: First of all, "literature" is comprised chiefly of the ten dramatic forms. For it is there that, thanks to the appropriate languages, cultural modes, intonations, costumes, and so on, the presence of rasa achieves plenitude. In a literary work like a courtly epic, by contrast, we even have female protagonists speaking in Sanskrit, one of many improprieties that find place in the narrative simply because it is not possible to do otherwise[6] – however much it may not seem inappropriate, in view of

---

2. *Śṛṅgāraprakāśa*, vol. I (R. Dwivedi – S. Dwivedi (eds.), *Śṛṅgāraprakāśa of Bhojarāja*, 2 vol., New Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2007), p. 163-164.

3. I conjecture *yathāvat* for *yāvad*.

4. *Śṛṅgāraprakāśa*, p. 2-3.

5. Cited by Śrīdhara (c. 1400) while restating Bhoja's view. See *Kāvyaprakāśa* (J. Mohan (ed.), *Kāvyaprakāśa* [of Mammaṭa], *solah ṭīkāoṃ sahit*, 6 vol., Delhi, Nag Prakashan, 1995-), vol. 1, p. 77.

6. Presumably because of the genre constraints of the courtly epic (rather than the incapacity of the poet to become a playwright, so R. P. Kangle, *Rasa-Bhāva-Vicāra,* Bombay, Maharashtra Rajya Sahitya-Samskrti Mandal, 1973, p. 196).

> the maxim that you like whatever you are given.[7] This is precisely the reason it has been argued, as noted earlier, that "Among all the varieties of literary composition the best is drama in any of its ten mimetic forms." Other literary works, from the courtly epic to the isolate verse, come into being by borrowing structures such as acts and scenes from the ten forms.[8]

Whatever other questions may be at issue here, it should be clear that by the beginning of the eleventh century and no doubt far earlier, drama, or literature seen, and poetry, or literature heard, constituted two fundamentally different and differentiated forms of literature, and indeed, that there already was a dispute about the extension of rasa analysis from the one sphere to the other. Thus when Bhaṭṭa Tota, Abhinavagupta's teacher, asserts that there is in fact no such thing as "non-dramatic literature," he would seem to be responding to a new argument (one already contested by Abhinava himself) on the extensibility of rasa theory:

> Rasa exists only in drama, and in poetry only to the degree that it mimics drama. For as my teacher has argued, with respect to the elements of the literary text, rasa comes into being only when a state of awareness simulating visual perception (*pratyakṣakalpasaṃvedana-*) comes into being. To quote his *Kāvyakautuka* (Literary Investigations), "So long as poetry does not approximate the character of a performance, there can be no possibility of savoring rasa."[9]

II. *Assimilating the Analytic*

If the distinction between visual-dramatic and aural-poetic literature was thus clearly established from a relatively early date, the Sanskrit tradition nowhere explains how an aesthetic theory developed for the former could be applied to the latter and indeed, why it should be. For the most part we are left to reconstruct this development by inference. The first – and, so far as I can see, the sole – explicit declaration on the subject comes from Rudrabhaṭṭa's *Śṛṅgāratilaka* (datable to somewhere in the period 950-1100): "Generally speaking, the nature of rasa has been discussed by Bharata and others in reference to drama. I shall examine it here, according to my own lights, in reference to poetry."[10] We are justified I think in pushing this attempt at integration back to the time of Rudraṭa's *Kāvyālaṅkāra*, the source of so much of the *Śṛṅgāratilaka*: When Rudraṭa remarks that "the greatest effort

---

7. *tāvatīva hṛdyam*. My translation is uncertain.

8. *Abhinavabhāratī* (K. Krishnamoorthy (ed.), *Nāṭyaśāstra of Bharata, with the Abhinavabhāratī of Abhinavagupta*, 4th ed., Baroda, Oriental Institute, 1992), p. 285. The citation is from Vāmana, *Kāvyālaṅkārasūtra* 1.3.3 (R. G. Bhatta (ed.), *Kāvyālaṅkārasūtra and Vṛtti of Vāmana*, Varanasi, Braj B. Das, 1908).

9. *Abhinavabhāratī,* p. 284.

10. *Śṛṅgāratilaka* 1.5: *prāyo nāṭyaṃ prati proktā bharatādyai rasasthitiḥ / yathāmati mayāpy eṣā kāvyaṃ prati nigadyate //* (R. Pischel (ed.), *Rudraṭa's* [sic] *Çṛṅgāratilaka and Ruyyaka's Sahṛdayalīlā*, Kiel, C. F. Haeseler, 1886).

must be made to invest *kāvya* with rasa"[11] he was surely referring to aural-poetic literature, since his work has nothing to say about drama. This would bring the date for the assimilation of *śravyakāvya* into the analytic of rasa to sometime in the middle or latter half of the ninth century.

This dating fits with what earlier works that touch on rasa have to tell us, a story that is well known but bears restating. The *Nāṭyaśāstra*, a composite text the core of which is probably not later than the fourth century, introduces the theory (in a confused and much edited form in the manuscripts now available) entirely within the domain of dramaturgy. By contrast, the earliest extant texts of literary theory more narrowly conceived, Bhāmaha's *Kāvyālaṅkāra* (c. 650) and Daṇḍin's *Kāvyādarśa* (*Kāvyalakṣaṇa*, c. 700), are concerned exclusively with aural-poetic literature, and while both are aware of the dramaturgical theory they conceive of rasa exclusively as one or another type of rhetorical figure.[12] Their precise arguments concerning the tropes *rasavat*, *preyaḥ*, and *ūrjasvi* are not easy to explain in brief compass.[13] In the simplest terms, these all represent expressions of heightened feeling: where a given emotion clearly manifests itself (*rasavat)*; where a warmly felt compliment is conveyed (*preyaḥ*); where a character's arrogance or vehemence is expressed (*ūrjasvi*). And while not embodying the indirection (*vakratā)* that defines other *alaṅkāra*s, these emotion-"tropes" nonetheless remain specialized uses of language and hence are capable of being understood as figures of speech. The "expression of heightened emotion" – in the character, of course – may indeed coincide with Bhaṭṭa Lollaṭa's understanding of rasa, which constitutes the oldest, or "classical," view: that is, the view clearly implicit in the *Nāṭyaśāstra,* ascribed to Daṇḍin himself and the other "ancients" by Abhinavagupta,[14] and preserved as late as Bhoja. Yet for both Bhāmaha and Daṇḍin the representation of emotion in aural-poetic literature is subordinate to and therefore subsumed under the dominant discourse on *alaṅkāra*s. Nowhere in this early work is rasa considered anything more than a trope; it certainly does not yet, as it was soon to do, constitute the heart of literariness.

---

11. *Kāvyalaṅkāra* 12.2: *tat kāvyaṃ* [conj. for the unmetrical *tasmāt tat*] *kartavyaṃ yatnena mahīyasā rasair yuktam* (Rudrabhaṭṭa had this v. in mind when he writes *tasmād yatnena kartavyaṃ kāvyaṃ rasanirantaram*, *Śṛṅgāratilaka* 1.8) (Durgaprasad – W. L. S. Pansikar (eds.), *Kāvyālaṅkāra of Rudraṭa, with the Commentary of Namisādhu,* Bombay, Nirnaya Sagar Press, 1928). Note Rudraṭa is still writing *alaṅkāraśāstra* for makers of literature rather than readers.

12. For the dates here see Y. Bronner, "A Question of Priority: Revisiting the Bhāmaha-Daṇḍin Debate", *Journal of Indian Philosophy* 40 (2012). For the analysis of rasa as a trope in early *alaṅkāraśāstra*, L. McCrea, *The Teleology of Poetics in Medieval Kashmir,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2008. While Daṇḍin regards dramaturgy as the object of a separate science (1.31) he is fully aware of the doctrine of eight rasas: *aṣṭarasāyattā rasavattā smṛtā girām*, *Kāvyādarśa* 2.290 (A. Thakur – U. Jha (eds.), *Kāvyalakṣaṇa* [= *Kāvyādarśa*] *of Daṇḍin, with the Commentary of Ratnaśrījñāna*, Darbhanga, Mithila Institute of Post-graduate Studies and Research in Sanskrit Learning, 1957).

13. Bhāmaha adds several more such figures of affect (*Kāvyālaṅkāra* 3.5-11) but Daṇḍin's three become canonical.

14. *Abhinavabhāratī*, p. 266.

Udbhaṭa (fl. 800) marks the final – and, by his date, contradictory – stage of this rhetorical analysis of aesthetic emotion. On the one hand, as we might expect from the first known commentator on the *Nāṭyaśāstra*, Udbhaṭa redefines the expressions of affect to approximate the full rasa typology: *rasavat*, which for previous writers was simply heightened emotion, now and for the first time becomes the *full realization* of rasa with the complete panoply of aesthetic elements (*vibhāvādi*);[15] *preyaḥ* (in the now oddly overdetermined form *preyasvat*),[16] earlier an emotional compliment, becomes the *intimation* of an emotion (or *bhāvakāvya*, as his commentator Pratihārendurāja notes); *ūrjasvi*, formerly prideful expression, becomes *rasābhāsa*, or *semblance* of rasa, marked by social impropriety. On the other hand, however, and despite this approximation to the dramaturgical model, Udbhaṭa continues to categorize all these as figures of speech, on the same order as, say, the "elevated" (*udātta*) figure, where "some richly appointed object or the deed of a great being is intended as an indicative characteristic and not as an event in itself" (4.8);[17] that is, he ranks them just as Bhāmaha and Daṇḍin had done, on the same level as the "expression of irony" (*paryāyoktam*) or the "description of providential help" (*samāhita*). By the end of the ninth century Pratihārendurāja was confessing how markedly the conceptual terrain had shifted from the time of Udbhaṭa: "Whether the rasas and the emotions, given that they are the source of the highest literary beauty, are "ornaments" of literature or its very "life force" will not be a subject for consideration here lest it unduly lengthen the book."[18]

Pratihārendurāja's confusion (and unfortunate reluctance to display it) was understandable, since only a few decades earlier, around the time of Rudraṭa, Ānandavardhana in his *Dhvanyāloka* (c. 875) had fully assimilated rasa theory in the analysis of aural-poetic literature. Although according to Ānandavardhana's linguistics of literary communication not all literature is concerned with the communication of rasa, when rasa is present it becomes the central organizing component of the work, to which all other features must be subordinated ("The first domain of action, for a good poet, is rasa")[19] That said, rasa itself has an astonishingly undertheorized, taken-for-granted presence in Ānanda's treatise. He never actually tells us what it is or why it should in fact be central to the literary work, and he never explains how the

---

15. This is intimated in *Kāvyādarśa* 2.279, but not fully developed.

16. Both *īyasu* and *matup* are used in the sense of *atiśaya*, see Ratnaśrījñāna on *Kāvyādarśa* 2.237 (the printed text is corrupt, and is corrected in S. Pollock, *Reader on Rasa: An Historical Sourcebook of Classical Indian Aesthetics,* New York, Columbia University Press, forthcoming).

17. *Kāvyālaṅkāra[sāra]saṃgraha* 4.8 (M. R. Telang (ed.), *Kāvyālaṅkāra[sāra]saṃgraha of Udbhaṭa, with the Commentary of Pratihāhrendurāja,* Bombay, Nirnaya Sagar Press, 1928). Bhāmaha's understanding of the figure is nobility of character (3.11).

18. *Kāvyālaṅkāra[sāra]saṃgraha* 4.5.

19. *Dhvanyāloka* (P. Shastri (ed.), *Dhvanyāloka of Ānandavardhana, with the Commentaries of Abhinavagupta and Rāmaṣāraka,* Varanasi, Chaukhambha, 1940), p. 364. For the larger question of the rise of a literary teleology, see McCrea, *The Teleology of Poetics*.

reader becomes aware of it or experiences it. This can only be because Ānanda had unquestioningly accepted the classical view of rasa, as I suggested we call it, with its presuppositions and particular analytical focus. The focus and presuppositions I can only touch on at the end of this essay; the important point to stress here is that the assimilation of rasa theory into poetry was now an accomplished fact.

III. *Eight, Nine… Many Rasas*

The first consequence of the extension of rasa theory, from drama you see into poetry you hear, that occurred gradually over the course of the ninth century is also one of the more speculative. This concerns the nature of the rasas and specifically their number.

Even the most superficial reading of the history of aesthetic theory will register how, after a certain point, a dispute arose over whether there may be additional affective states that can count as rasa; one of the few intelligent books on rasa is in fact devoted to this problem, V. Raghavan's *The Number of Rasas*. These states include, famously, *śānta*, the tranquil rasa, which was the earliest object of controversy, and *bhakti*, devotion, one of the latest, with many other contestants for inclusion in between.[20] Indeed, from the moment dramatic rasa first became poetic rasa, thinkers began to question the numerical limit that Bharata had placed upon the category. This starts with Rudraṭa, whom we have identified as one of the earliest theorists of rasa in aural-poetic literature: "Insofar as the teachers have identified certain emotions as "rasas" because they can be tasted (*rasanād*), the way sweetness, sourness, and the like can be tasted, other emotions such as despair should be rasas as well, since they, too, can by all means be tasted."[21] And the questioning reaches a high water mark in the work of Bhoja, whose masterpiece, the *Śṛṅgāraprakāśa*, engages with the problem in its opening pages:

> The conventional wisdom that "rasa" refers to the heroic, the fantastic, and the remaining [six categories] has come out of nowhere and is hardly more than a superstition, like the belief that a given banyan tree is haunted by a goblin. It

---

20. *Śāntarasa* is mentioned first (outside passages in the *Nāṭyaśāstra* added at a much later date than the core materials) in Udbhaṭa's *Kāvyālaṅkāra[sāra]saṃgraha* 4.4 (almost certainly an interpolated verse), but it is known to and accepted by Ānandavardhana; *bhaktirasa* first in *Bhāgavatamuktāphala* of Vopadeva (c. 1300), (D. Bhattacharyya (ed.), *[Bhāgavata] muktāphala of Vopadeva, with the Commentary of Hemādri*, Calcutta, Calcutta Oriental Press, 1944), p. 164, where the co-author/commentator Hemādri, with refreshing candor, declares, "Abhinavagupta and Hemacandra are wrong" to deny that *bhakti* is a rasa (though it is not clear where in fact this supposed denial is made). Raghavan argues, with some justice, that "The advent of Śānta Rasa seems to have set the writers thinking on the sanctity or otherwise of the number eight or nine pertaining to the Rasa-s" (V. Raghavan, *The Number of Rasas*, Madras, Adyar Library, 1975, p. 118).

21. *Kāvyālaṅkāra* 12.4. The text is cited approvingly by Pratihārendurāja (and misinterpreted by him; contrast Namisādhu *ad loc*.) in *Kāvyālaṅkāra[sāra]saṃgraha*, p. 52-53, and by Bhoja (*Śṛṅgāraprakāśa*, p. 633); and disapprovingly by Dhanika on *Daśarūpaka* (T. Venkatacharya (ed.), *Daśarūpaka of Dhanañjaya, with the Commentary of Dhanika and the Subcommentary of Bhaṭṭa Nṛsiṃha,* Madras, Adyar Library, 1969), p. 203-204.

has only been accepted because of the intellectual conformity typical of the world, and our intention in this work is to put it to rest.

"If all emotions are equally rasas," concludes Bhoja after citing Rudraṭa, "it makes no sense to apply the technical terms "the erotic rasa," "the heroic rasa" and so on only to those eight stable emotions, desire and the rest, when they are fully developed. One may do it but that would then be only a terminological distinction."[22] Bhoja himself, accordingly, adds such rasas as the vainglorious (*uddhata*, based on a new stable emotion *garva*, pride), the noble (*udātta* or *ūrjasvin*, based on *mati*, sagacity), and the rasa of tenderness or motherly love (*preyaḥ* or *vātsalya*, based on *sneha*, attachment, the last being supplemented by later thinkers with brotherly love or friendship between equals, and affection for a superior, a king for example), as well as the rasas of autonomy, heteronomy, bliss, and abatement.[23] Still other thinkers held that any of the thirty-three transitory feelings could become rasa, from torpor (*ālasya*) to vindictiveness (*amarṣa*) to resentment (*asūyā*), and so on down the alphabet. As one tenth-century writer puts it, "There is no mental state (*cittavṛtti*) that cannot achieve enhancement and become rasa."[24]

Bhoja assumed that the limitation on the emotions that could count as rasa originated in mere unfounded convention (the standard view of rasa "comes out of nowhere," *rasaprasiddhiḥ siddhā kuto 'pi*). But we know that within the tradition, a distinction was early on drawn between what could and could not count as rasa. "Bhaṭṭa Lollaṭa argued," as Abhinavagupta reports, "that, although rasas were potentially infinite in number, it was the opinion of experts that only those listed by Bharata were capable of portrayal on the stage."[25] Although Abhinava agrees on the limited number of rasas (*etāvanta eva ca rasāḥ*) his haughty dismissal here ("This little bit of arrogance on Lollaṭa's part can be safely ignored") implies that he himself felt Bharata's list was restrictive, not (as Lollaṭa seems to have thought) by scholarly convention, but by the nature of things, though elsewhere he tries to explain the restriction otherwise: "These are the rasas, and there are nine and nine only. It is either because these alone subserve the four "ends of man" or provide *sustained* pleasure that this restricted number has become traditional."[26] For

---

22. *Śṛṅgāraprakāśa*, p. 2 and 633 (see also *kārikā* 11, p. 2); *Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa* 5.23 (K. Sarma (ed.), *Sarasvatīkaṇṭhābharaṇālaṅkāra of Bhoja, with the Commentaries of Ratneśvara and Jagaddhara,* Bombay, Nirnaya Sagar Press, 1924).

23. *Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa*, p. 627 (*svātantrya, pāravaśya, ānanda, praśama*). These additions will not seem so odd when we consider that in 1859 an English philosopher listed as *emotions* property, power, and knowledge (G. Mandler, "Emotion", in D. K. Freedheim (ed.), *Handbook of Psychology,* I: *History of Psychology*, New York, Wiley, 2003, p. 157-175 (p. 158)).

24. The possibility that all the transitory emotions can be rasas was first raised by Rudraṭa, *Kāvyālaṅkāra* 12.3-4; the quotation in the text is from his commentator Namisādhu *ad loc.*

25. *Abhinavabhāratī*, p. 292, l. 22.

26. *Abhinavabhāratī*, p. 335, l. 8 ("sustained" insofar as *sthāyibhāva*s are enduring, unlike *vyabhicāribhāva*s, or transitory emotions). See further below on the *sthāyitva* of the *sthāyi*. Abhinava reviews a range of opinion on why the transitory emotions are thirty-three in number, including the view that the set is really an open one; is meant merely for pedagogical purposes; or is actually restrictive and driven by aesthetic concerns (*Abhinavabhāratī*, p. 373).

others, however, the limitation was made on the basis of the criteria that distinguish *śravyakāvya* from *dṛśyakāvya*. This is particularly clear from the treatment of *śāntarasa*, for which the argument of Dhanika (c. 975) is as forceful as any: "Drama consists of representation, and by no means can we accept that in drama quiescence [*śama*, the stable emotion of *śāntarasa*] can function as a stable emotion. Quiescence signifies cessation of all activity and so cannot have any connection with representation."[27] To be sure, *śāntarasa* is a peculiar, even paradoxical, case – emotionless emotion – and Dhanika's judgment was not to go uncontested. But the implication here, however faint, that the typology of rasa was tied up with the typology of literature and the distinguishing features of each of literature's sub-species, points the way toward a fuller analysis.

IV. *The Science, and History, of Emotions*

It is not from the Indian tradition itself that we can derive this analysis – the available data cannot, I believe, take us beyond where they have taken us so far – but rather from research in cognitive science and studies in the science of the emotions. The point of adducing such perspectives is not to seek to penetrate to a scientific core of the truth of emotion that exists entirely outside of its history. As will become evident, emotions like life in general are historically contingent. But like life in general emotions have certain real and constant properties, and the point of turning to a science of emotions is to ask whether there may be anything more fundamental about the nature of emotions that can help us uncover the conceptual foundations of any given history, such as that of the traditional Indian, which presents a number of peculiar features.

The history of emotion as embedded in the theory of rasa presents us not only with a conflict over what is allowed to count as a dominant emotional register in literature, but also with a very specific list of what those registers must be. Recall for a moment the celebrated catalogue of eight stable emotions in the *Nāṭyaśāstra*: (sexual) desire, amusement, grief, anger, energy (or endurance), fear, revulsion, and amazement. This list is puzzling in various ways, but consider only the following two. Why should anger, which forms the basis of the violent rasa (*raudra*), gain entry onto the list but not hatred, surely an emotion as "stable" or primary as anger or any other in the group for Indians (as for Descartes and the moderns mentioned below)?[28] And why should sexual desire (*rati*), the basis of the erotic rasa (*śṛṅgāra*), be included,

27. *Daśarūpaka*, p. 202. That *śāntarasa* was perfectly acceptable in non-dramatic literature was a long-established view, see V. Raghavan, *The Number of Rasas*, p. 52-53 (Raghavan, engaging as he did with the tradition as if it were a living one, was less interested in understanding the grounds for *śānta*'s exclusion than in vindicating its inclusion, "To grant it in Kāvya and to deny it in Nāṭya is as clumsy a compromise…" p. 54).

28. Think only of Śiśupāla, who attained *mokṣa* not only despite hating Krishna (*Bhāgavatapurāṇa* 10.29.13), but because of it (*Bhāgavatapurāṇa* 10.74.46). Note that Nyāya lists hatred among the three *doṣa*s (*rāga*, *dveṣa*, and *moha*), and as one of the *ātmaguṇa*s, or properties of the self (see n. 33 below).

while non-sexual affection (*sneha*), the basis of motherly love (*vātsalya*), is excluded? If we are to understand the criteria at work in this classification, and what might account for later disagreement, we need to have some sense of what defines an emotion as "stable" to begin with.

Unfortunately, rasa texts themselves rarely offer any explanation, and the thinkers who define the concept do so other than psychologically or perceptually. Dhanañjaya (c. 975) seems to think in purely literary terms:

> A stable emotion is one that is uninterrupted whether by conflicting or non-conflicting emotions. On the contrary, it subsumes other emotions, as the ocean subsumes rivers.… Despair and the other transitory emotions do not have that feature, and therefore cannot be stable emotions and cannot be savored.

He implies that stable emotions are stable because they *cannot* be interrupted, or expunged in a psychological sense, but only says (as his commentator Dhanika only says) that they *are* not interrupted, or displaced in a literary sense.[29] Abhinavagupta, for his part, conceives of the stability of the stable emotions in what we might call ethical terms, as we find in his discussion of inessentiality (*apradhānatā*), the sixth of the seven impediments (*vighna*s) to aesthetic experience:

> No one's awareness can come to rest upon something that is nonessential (*apradhāna*), since the moment that inessential thing is cognized it hastens after something more essential, and cannot come to rest in itself… The most essential aesthetic components are those several forms of consciousness that pertain to the ends of man, that is, love, power, law, and liberation. Thus, the stable emotion of desire pertains to love[30] as well as to forms of power and law that are necessarily related to love; the stable emotion anger pertains to power among those given to anger, and can even eventuate in love or law; the stable emotion energy can eventuate in any of the ends of man, law and the rest; and last, quiescence, when it is the stable emotion and consisting largely in dispassion brought about by true knowledge, is the means of liberation. Hence, these stable emotions are the most essential.[31]

However elegant Abhinava's correlation of stable emotions with the ends of man, there is no evidence that it corresponds to anything in the conceptual structure of the *Nāṭyaśāstra* or informed its catalogue of stable emotions.[32]

---

29. *Daśarūpaka* 4.34, 36 (Dhanika's comment here is fascinating, but does nothing to clarify the stability of the *sthāyin*).

30. I read *kāma-* (for *kāmaḥ* or [KA] *kāme*). The editors of the *Nāṭyaśāstra* and the corresponding passage in the *Kāvyānuśāsana* mispunctuate the passage as a whole.

31. *Abhinavabhāratī*, p. 275-276.

32. The correlation was however already known to Pratihārendurāja (on *Kāvyālaṅkāra[sāra] saṃgraha* 4.3-4). There is additionally both a *gender* and a *social* inflection to the stable emotions, from the time of the *Nāṭyaśāstra* itself, that I can only register here: for example, only women and *adhamaprakṛti*, or persons of the lowest social order, feel fear; *uttamaprakṛti*, persons of the highest social order, only feign being afraid, for example in the face of a transgression they may have made against a guru (*Nāṭyaśāstra*, p. 347; *Abhinavabhāratī,* p. 325).

Stable emotions are of course structurally contrasted with transitory emotions (*vyabhicāri-* or *saṃcāri-bhāva*s) but the definition of the latter brings us no closer to understanding the "stability" of the former. (In fact, they complicate what precisely a *bhāva* is, including as they do such physical states as illness, dying, torpor, numbness, sleeping, waking, and exhaustion).

The idea of an emotion list of the sort we find in Bharata is rare in systematic thought outside the discourse of rasa itself. To be sure, Nyāya and Sāṃkhya catalogue emotions, as does Buddhism, of which Abhinava offers a brief, characteristically irreverent review when noting the scholarly discomfort with the list of thirty-three transitory emotions:

> Some scholars wonder how anyone could possibly catalogue all the various states of mind (*cittavṛtti*). And they ask with respect to their enumeration how any given number could capture this totality, whether the nine qualities of the self logicized by logicians, the eight properties of the intellect numbered by the numerologists of Sāṃkhya, or the four types of apprehension (error and the like), or the duality "mind" and "mental activities" broadcast by Buddhists.[33]

But in fact, the philosophical systems show little real concern with the emotions, making no attempt to justify their lists or indeed to more narrowly distinguish among the various items.[34] This relative unconcern seems especially odd in light of the interest in precisely this question shown by Western thinkers. We have been offered lists – constructed on the basis of what are no doubt radically differing physiologies, epistemologies, and moralities, and for radically different purposes – by everyone from Aristotle (a very long one in the *Rhetoric*, including anger, mildness, love, enmity, fear, confidence, shame/shamelessness, benevolence, pity, indignation, envy, emulation, contempt) to Descartes (who in his last work, *Passions de l'âme*, 1649, catalogues the *passions primitives* as wonder, love, hate, desire, joy, sadness) and Spinoza (who in his *Ethics* reduces *affectus* to pleasure, pain, and desire, identifying the last as the very core).[35]

---

33. *Abhinavabhāratī*, p. 373. Normally Nyāya speaks of eight *guṇa*s (among the twenty-four) that pertain to the *ātman*: *buddhi, sukha, duḥkha, icchā, dveṣa, prayatna, dharma, adharma;* presumably Abhinava here adds *saṃskāra*. The Sāṃkhya's eight are *dharma, adharma, jñāna, ajñāna, vairāgya, avairāgya, aiśvarya, anaiśvarya*, and the four types of apprehension, *viparyaya, aśakti, tuṣṭi,* and *siddhi* (see also R. P. Kangle, *Rasa-Bhāva-Vicāra*, Maharashtra Rajya Sahitya-Samskrti Mandal, Bombay, 1973, p. 438).

34. Buddhist *Abhidharma*, which provides lists in profusion, may be an exception but it is concerned more with ethical dispositions than with what contemporary psychology would identify as emotion (see G. Dreyfus, "Asian Perspective: Indian Theories of Mind", in P. Zelazo *et al.* (eds.), *The Cambridge Handbook of Consciousness*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 89-114 (p. 100)). Nonetheless, the lists of *kleśa*s, *āsrava*s, *kaṣāya*s, *anuśaya*s, and other mental states merit attention for an intellectual history of rasa of the sort they have not received. Indeed, there is no comprehensive account of emotion in Indological literature, or even an adequate historical psychology differentiating the functions of *manas, buddhi, antaḥkaraṇa*, *citta, hṛdaya* (where rasa is often said to exist), and so on.

35. *Ethica* III. *cupiditas est ipsa hominis essentia* (J. van Vloten – J. P. N. Land (eds.), *Benedicti de Spinoza opera quotquot reperta sunt*, 2 vol., The Haag, Martinus Nijhoff, 1882), p. 172.

One of the striking if conspicuous things about these Western lists is their variability. Not only does the scientific capacity for precision in describing the human meet something of its limit in demarking the subtle gradations of the emotions, but emotions change over time. We have more and more evidence of the fact that new emotions emerge, and old emotions disappear, slowly no doubt but assuredly. In Western Europe, melancholy is a phenomenon of the post-Reformation era, boredom of the eighteenth century, and (perhaps not unrelatedly), romantic love of the nineteenth. We know that emotions may fade to the point of vanishing (for example, the sense of honor in contemporary life; consider also the historical fluctuations in the nature of male grief), and may be variably distributed across cultures or across historical epochs (for example, shame and guilt).[36] Then again, there do seem to be striking continuities. In classical Chinese thought, for example, the catalogue of emotions seems very familiar. The *Book of Rituals* list the *qing* as joy and anger, sorrow and fear, love, aversion and desire; while traditional Chinese medical theory and therapy list the seven *qiqing liuyu* or emotional states/affects as joy, anger, anxiety, thought, grief, fear, and fright.[37]

There exists to date no historiography of Indian emotion, let alone one that might have some bearing on Bharata's list or the notion of "stability," though I think one could be written. It can certainly be argued that, for example, *bhakti,* or devotion to a personal god, is a new affective state first discernible in late-epic India (though it attains culture-wide, and explosive, influence only a millennium or more later).[38] No less interesting if more speculative is the history of *karuṇā* (which becomes the rasa *karuṇa*).[39] The term is sometimes translated in European languages as pity or compassion, but what emotion is it really pointing toward? Two quite dissimilar ones, I believe, for two

Compare Bhoja's definition of *śṛṅgāra*, or passion: *sarvātmasaṃpadudayātiśayaikahetuḥ* ("the sole cause of the appearance and added potency of the entire range [of emotions] of the self"), *Śṛṅgāraprakāśa*, p. 2 (for Bhoja's exegesis of the *kārikā*, see p. 375).

36. The bibliography on the history of emotions in the West and the history of attempts to catalogue them is vast, and I am a very inexpert guide. For general trends see P. Stearns, "History of Emotions: Issues of Change and Impact", in M. Lewis *et al.* (eds.), *Handbook of Emotions*, 3rd ed., New York, Guilford Press, 2008, p. 17-31; G. Mandler, "Emotion"; G. Brun – D. Kuenzle, "Introduction: A New Role for Emotions in Epistemology", in G. Brun *et al.* (eds.), *Epistemology and Emotions*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 1-31. P. Ariès, *The Hour of our Death,* New York, Vintage Books, 1982, presents evidence of male grief in the Middle Ages that would have been familiar to medieval Indians (judging from a work like the *Uttararāmacarita*) but alien to our contemporaries. Ennui, or French boredom, may be somewhat later than the English variety.

37. H. Eifring (ed.), *Love and Emotions in Traditional Chinese Literature,* Leiden, Brill, 2004, p. 1, 13, 23; Benjamin Elman (personal communication).

38. I am unaware, however, that anyone has actually made this argument. Note that devotion was an emotion for Darwin (discussed below), with its own distinct historicality. See also D. Gross, "Defending the Humanities with Charles Darwin's *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872)", *Critical Inquiry* 37 (2010), p. 34-59 (p. 49).

39. The two forms were first distinguished by Śrī Śaṅkuka (*Abhinavabhāratī*, p. 311).

different "emotional communities."[40] In the *Uttararāmacarita*, for example, the paradigmatic text of *karuṇarasa* (*eko rasaḥ karuṇa eva*, says Bhavabhūti, 3.48, meaning of course the single rasa in his drama), Rāma does not feel pity for Sītā because he believes she has been wronged or wants to relieve her suffering; the emotion is not primarily outward-directed sadness at all. On the contrary, the pity would seem rather to be Rāma's sadness for himself, for the collapse of everything he suffered for, above all his kingship, and for the loss of the sons required to help him repay the debt to his ancestors (6.28 [8]).

Even if such a formulation may be thought too reductive, the classical theory can hardly be said to concern itself with "compassion" according to the dictionary definition: "pity for the sufferings or misfortunes of others," *tout court*. For the feeling of *karuṇā* to become the rasa *karuṇa* the person lost must be, as Bharata says explicitly and repeatedly, an *iṣṭajana*, someone beloved *to the subject*; it is an emotion in which one's self remains central. "The *karuṇa* rasa that arises when someone grieves for a person *not* related (*bandhu*) to him," as Abhinava states, "is [a *semblance* of *karuṇa* and hence is] itself comic."[41] We think of *karuṇa* more broadly as we do only because the early Buddhists appropriated and transvalued the concept as they appropriated and transvalued so much of the dominant episteme. One might even say the Buddhists redefined the very concept "*bandhu*" so as to comprise the whole world, thereby turning *karuṇā* into the active, blind, almost irrational compassion so exuberantly illustrated in the *jātaka* tales. As Dr. Johnson put it, "Pity is not natural to man… Pity is acquired and improved by the cultivation of reason. We may have uneasy sensations from seeing a creature in distress, without pity: for we have not pity unless we wish to relieve them."[42] To see a creature in distress and to strive to do everything, even at the cost of one own life, to relieve that suffering was, once upon a time, something new in India. It was the Buddhists who invented compassion – and this is decidedly not the *karuṇa* of aesthetic discourse.[43] Indeed, it is also by no

40. See J. Plamper, "The History of Emotions", *History and Theory* 49 (2010), p. 237-265 (p. 252) for a brief definition, and B. H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages,* Ithaca, NY, Cornell University Press, 2006, for a full exposition.

41. See *Nāṭyaśāstra* 6.62 and *Abhinavabhāratī*, p. 290 (note that the *vibhāva*s for *karuṇa* are: a violation of dharma; loss of one's wealth, and death of one's kin, 6.78 with Abhinava). Abhinava dismisses Śrī Śaṅkuka's idea that *karuṇa* has anything to do with *dayā*, compassion (p. 311).

42. J. Boswell, *Johnson's Table Talk: A Selection of his Main Topics and Opinions Taken from Boswell's "Life" and Arranged by W.A. L. Bettany,* London, Blackie & Son, 1904 (p. 20). Hume (in *The Treatise of Human Nature*) offers a strikingly different, and uncharacteristically Christianized, view of pity.

43. A fuller argument would need to make sense of the history and nature of the idea of the *dayāvīra*, the hero of compassion, first discussed in *Dhvanyāloka* (p. 394) in relation to *śāntarasa* (in fact, Abhinava and others claim *dayāvīra* is only another name for *śānta*; see V. Raghavan, *The Number of Rasas*, p. 85), but first exhibited in *Nāgānanda*, Harṣa's Buddhist drama. Note that the *Nāṭyaśāstra* speaks only of the *dharmavīra* (6.79).

means clear that what the viewer was supposed to feel is compassion, rather than something closer to misery.[44]

Pity therefore has a history in India, as no doubt many other emotions do in many other places, and this history surely has a bearing on the affective aesthetics of Bharata. But there is something else more directly pertinent to this aesthetics that the science of emotions has to tell us.

V. *Seeing is Believing*

However vastly documented, or at least documentable, the historicity of emotions may be, the diversity revealed by this history has not stopped contemporary psychology from trying to develop a set of the basic universal emotions; on the contrary, the overlaps have encouraged the effort. There have been lists galore and more recently lists of lists, including one that reports lists of three emotions (fear, love, and rage, Watson in 1930), four (expectancy, fear, rage, and panic, Panksepp in 1982; or fear, anger, depression, and satisfaction, Kemper in 1987), five (happiness, sadness, anxiety, anger, and disgust, Oatley in 1987), six (anger, disgust, fear, joy, sadness, and surprise, Ekman in 1982), nine (fear, anger, distress, disgust, interest, shame, joy, surprise, and contempt, Tompkins in 1962-1963), ten (anger, contempt, disgust, distress, fear, guilt, interest, joy, shame, and surprise, Izard in 1971).[45] This state of affairs has naturally led some to doubt the very attempt to reduce so complex a mass of phenomena to a set of elementary particles (there are over 300 words in the English language that refer to emotions),[46] confronting us as it does again with the tension between a quest for scientific order and the messiness of life in history.

The Indian materials do not help us resolve that tension, and it is not my intention anyway in adducing them to try to do so – the usual, and usually useless, maneuver of attempting to upstage Western "science" by a wiser Eastern "pre-science." What I do aim to achieve by placing the Indian data in the context of a cognitive approach to emotion – I repeat myself here lest I be misunderstood – is to determine whether the contemporary method for identifying basic emotions might suggest anything pertinent about the Indian intellectual history of rasa as it moved from the seen to the heard.

Perhaps the most well-known of the lists of emotions is the set of six noted above that was developed by Paul Ekman (since revised by the rather

---

44. See Gadamer's discussion of Greek *éleos* in Aristotle, for which he believes the correct German translation is not *Mitleid* but *Jammer* (in *Truth and Method*, New York, Continuum, 1996, p. 130), though others demur (see M. Pohlenz, "Furcht und Mitleid? Ein Nachwort", *Hermes* 84 (1956), p. 49-74). (I thank Andrew Ollett for reminding me of the Gadamer passage).

45. The list of lists is adapted from Ortony and Turner, cited in R. C. Solomon, "Back to Basics: On the Very Idea of "Basic Emotions", *Journal for the Theory of Social Behaviour* 32 (2002), p. 115-144 (p. 123), plus R. Leys, "How Did Fear Become a Scientific Object and What Kind of Object Is It?", *Representations* 110 (2010), p. 66-104 (p. 68).

46. G. Brun – D. Kuenzle, "Introduction", p. 7.

alarming addition of seven).[47] What has been most influential in Ekman's work is his insistence that "distinctive signals," more particularly, "facial configurations," are fundamental to the definition of basic emotion. It does not matter to my argument whether or not such data are presented in the attempt to prove the existence of transculturally constant, indeed neurologically based, universal emotions. What does matter is that these signals and configurations, for much contemporary research, are considered key to determining what is "basic" about basic emotions, however many there may be, since other "emotional traits" and moods do not manifest themselves in this way. In a word, while there may very well be debate about the meaning and heuristic value of physical expression in the science of the emotions, there is no debate that some emotions are indeed physically expressed and some are not.

As Ekman's acknowledges, his theory and in fact the heart of his method were deeply influenced by Charles Darwin's *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872). The aim of this classic work was to corroborate the theory of evolution by demonstrating how the expression of emotions was constant across species.[48] It is less any particular list of basic emotions that interests me here – Darwin actually offers no fixed set, though he does speak of "chief emotions" and discusses amusement, fear, suffering, rage, indignation (moderate anger), astonishment, disgust, and contempt or disdain[49] – than the method by which emotions are to be investigated. Central for Darwin in making his case was *visible* expression, in particular facial expression, which he presented "with photographic and other illustrations." There are some emotions that are basic; they are identified "with those that display more or less fixed, more or less automatic… manifestations."[50] The emotions that are basic are the emotions that you can *see*.

There are other emotions that you cannot see. They certainly exist, and powerfully so, but they cannot be considered basic because they elicit no action on the subject's part. Darwin considers these in a section of *Emotions* called "Contrast between the emotions which cause and do not cause expressive movements." The first he addresses is motherly love: "No emotion is stronger than maternal love," Darwin explains, "but a mother may feel deepest love for her helpless infant, and yet not show it by any outward sign." And with this he contrasts sexual love: "The love between the opposite sexes is widely different from maternal love… for this love is not inactive like that of a mother for her infant." Similarly, hatred (like suspicion, envy, or jealousy) does not "lead to action" and is not "shown by any outward sign." Hatred is enacted by rage, which however is "plainly exhibited." Neither painters nor

47. P. Ekman, "Basic Emotions", in T. Dalgleish – M. Power (eds.), *Handbook of Cognition and Emotion*, Chichester, Wiley, 1999, p. 45-60 (p. 55).

48. See D. Gross, "Defending the Humanities".

49. C. Darwin, *The Expression of the Emotions*, p. 361-364.

50. R. C. Solomon, "Back to Basics", p. 116.

poets are able to portray such emotions as hatred and maternal love except by association with their accessories.[51]

It should be noted that while Darwin may have emphasized in his account of the visible what the then-revolutionary technology of photography permitted him to capture and reproduce, namely facial expression (a narrow assessment in which, rather curiously, he has been followed by contemporary scholars such as Ekman),[52] he was actually interested in the total physicality of the emotions. He thus speaks generally of the physical "movement" of an emotion, or "movement of expression:" "Terror causes the body to tremble. The skin becomes pale, sweat breaks out, and the hair bristles… The breathing is hurried. The heart beats quickly, wildly, and violently;" "When lovers meet, we know that their hearts beat quickly, their breathing is hurried, and their faces flush; for this love is not inactive like that of a mother for her infant."[53]

In this history of the science of emotion we can find, I suggest, some clues to help us understand the intellectual history of aesthetics in India. The Indian data show that it was originally in the context of drama, *dṛśyakāvya* or literature-that-is-seen, that the distinctive list of "stable emotions" and their associated rasas was conceptualized. The foundational logic of dramatic (and dramaturgical) emotion comprises only emotion that can be physically represented, not of course just in facial expression but in the whole host of vocal and physical reactions and cues (*anubhāva*s), in physically observable "movement," that the *Nāṭyaśāstra* is at pains to teach the actors who were its principal readership.[54] (This context of identification will prompt us to rethink the physicality of *utsāha*, the basic emotion of the heroic rasa: it is less fortitude as a moral virtue than something like embodied determination.)[55]

---

51. C. Darwin, *The Expression of the Emotions,* p. 78-79, see also 215 (and D. Gross, "Defending the Humanities", p. 50-51). Note that Ekman regards hatred and parental love as "emotional plots" ("Basic Emotions", p. 55), "more enduring" than emotions, which (in contrast to the Indian *sthāyibhāva*s) he thinks of as short-lived (p. 50).

52. See P. Ekman – W. V. Friesen, *Unmasking the Face. A Guide to Recognizing Emotions from Facial Clues,* Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1975. Developed from this work is a "Facial Action Coding System" used by cognitive scientists, see D. Gross, "Defending the Humanities", p. 41.

53. C. Darwin, *The Expression of the Emotions*, p. 77-79.

54. For example, "The erotic is to be represented by reactions such as the skillful play of the eyes, movements of the eyebrows and sidelong glances, and gentle and pleasing bodily motions and verbal utterances" (*Nāṭyaśāstra*, p. 293). R. A. Shweder *et al.* have also recognized the parallel between Bharata's list of basic emotions and that of contemporary psychology, but they adduce it basically to questions any simple equation – "There is no neatly bounded set of "universal" facial expressions" (R. A. Shweder *et al.*, "The Cultural Psychology of the Emotions; Ancient and Renewed", in M. Lewis *et al.* (eds.) *Handbook of Emotions*, 3rd ed., New York, Guilford Press, 2008, p. 409-427 (p. 412)); R. Scheckner, by contrast, sought to correlate photographs of facial expression with the *sthāyibhāva*s to posit a universal pattern (R. Scheckner, *Performance Theory*, New York, Routledge, 1988).

55. Bharata's own description of the physical representation of *vīrarasa* is obscure enough ("By boldness, heroism, steadfastness, energy, audacity, and magnificence, and by statements laden with double meanings, is the heroic rasa properly represented," *Nāṭyaśāstra* 6.68) that

With the extension of rasa theory to *śravyakāvya*, literature-that-is-heard – a conceptual innovation that occurred nearly half a millennium after the core ideas of the *Nāṭyaśāstra* were formulated – this logic was weakened or even lost. In the eyes of the subsequent tradition, beginning with Rudraṭa (and to the despair, instinctive and not clearly reasoned, of the custodians of dramaturgical theory such as Dhanika, who rejects Rudraṭa out of hand), the list came to appear arbitrary or even senseless. Accordingly, among those thinkers like Bhoja for whom poetic representation took precedence over dramatic representation, there seemed to be no reason – because in fact there was no longer any reason – not to include additional emotions and rasas, such as *vātsalya*, motherly love.

VI. *Summary and Conclusions*

The number of the aesthetic emotions, and the very idea of what kinds of emotions could become aesthetic, were transformed when the concept of rasa was extended from literature seen to literature heard. The original pragmatic ground of what could count as rasa – emotion that can be made perceptible through acting – was no longer understood and in any case was no longer required for literature where everything occurred in the mind's eye *vastuśaktimahimnā*, by the power of narrativity. The visibility of emotion does not of course exhaust the significance of the *sthāyibhāva* list; it can be analyzed in many other ways, such as Abhinavagupta's moral map, once these emotions came to be linked with the ends of man. But visibility, in service of a theory not of psychology but rather of performativity, was the feature that informed the list in the first place.

The number and kind of emotions that could become rasa was not the only conceptual transformation that accompanied this analytical integration of drama and poetry. Another key problem, though somewhat more obscurely tied up with it than the questions dealt with here, concerns *rasāśraya*, or the locus where rasa was believed to reside. It makes perfectly good sense that early writers thought of rasa, at least in their analysis of performance, as being located in the first instance in the character they could see (the only dispute among them was whether rasa "arose" in the character or was "inferred" or "manifested" in him), whereas later theorists of aural-poetic literature, for whom the character was no longer visible but rather "heard," would naturally locate rasa in the reader. The former position was certainly that of Bharata

scholars eventually confessed complete confusion. Thus Bhānudatta (c. 1500): "The reactions (*anubhāva*), one might argue, have to be physical properties… if they are to give us some sense of rasa, which is itself imperceptible, but steadfastness (*dhairya*) and energy (*utsāha*) [seen as both *sthāyibhāva* and *anubhāva*] are not such properties. True enough, but by the word "steadfast" was meant the absence of physical movement, and by "energy," things like tears and horripilation. Or we could reply that the physical reactions are of four sorts, and mental reactions have been included among them. Awareness of that mental reaction is what makes clear the particular rasa being reacted to. It makes no difference whether that awareness is mental or perceptible." See *Rasataraṅgiṇī* 3.25 (S. Pollock (ed.), *Rasataraṅgiṇī* of Bhānudatta, in *The Bouquet of Rasa and the River of Rasa,* New York, New York University Press, 2009).

and all writers before c. 900, when Bhaṭṭa Nāyaka tried to make philosophical sense of this natural relocation, and redirected the focal point of the rasa analytic away from the old formalism and toward a new reception theory, or hermeneutics, of aesthetics.[56] The difficulty with this explanation, however, is that in the transitional period some thinkers concentrating on *dṛśyakāvya* such as Dhanika and Abhinavagupta follow Bhaṭṭa Nāyaka, whereas some who prioritize *śravyakāvya* such as Bhoja return to the classical view.

However this particular difficulty may be resolved, another set of questions, this time of an epistemological sort, was tied up with the shifting ontology of rasa as it moved from the seen to the heard. The most challenging and important case concerns the notion of (*abhi)vyakti*. For Ānandavardhana, who put the term in the literary-critical vocabulary, this was purely a linguistic phenomenon, a *śabdavṛtti*, the verbal "manifestation" of the latent meanings of a text, of which rasa is the most important. But this explanation for how rasa in the text was communicated became unintelligible when Bhaṭṭa Nāyaka relocated rasa in the reader, as thinkers writing in his wake like Dhanika clearly show.[57] Accordingly, later *ālaṅkārika*s, at least from the time of Mammaṭa if not Abhinavagupta (or perhaps Bhaṭṭa Nāyaka himself), and by a process almost completely unregistered in western scholarship and in the Indian tradition itself, transformed (*abhi)vyakti* into a psychological phenomenon, a *cittavṛtti*, the "revelation" to the viewer/reader of *his own* basic emotion.[58]

It remains unclear whether the solutions to these key questions are all part of the extension of rasa theory from drama to the wider world of literature. What I hope to have at least demonstrated, however, is that much of the intellectual history of this theory, India's greatest contribution to world aesthetics, remains to be written.[59]

References

· Primary Sources

R. G. Bhatta (ed.), *Kāvyālaṅkārasūtra and Vṛtti of Vāmana*, Varanasi, Braj B. Das, 1908.

D. Bhattacharyya (ed.), *[Bhāgavata]muktāphala of Vopadeva, with the Commentary of Hemādri*, Calcutta, Calcutta Oriental Press, 1944.

---

56. S. Pollock, "What was Bhaṭṭa Nāyaka Saying? The Hermeneutical Transformation of Indian Aesthetics", in S. Pollock (ed.), *Epic and Argument in Sanskrit Literary History,* Delhi, Manohar, 2010, p. 143-184.

57. *Avaloka* on *Daśarūpaka,* p. 217.

58. I explore this problem in detail in "*Vyakti* in the History of Rasa", *Vimarśa: A Half-yearly Research Bulletin of the Rashtriya Sanskrit Sansthan* 6 (2012), p. 232-253. I say "almost unregistered" since a few sentences are addressed to the question in D. H. H. Ingalls – J. M. Masson – M. V. Patwardhan (trans.), *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990, p. 35.

59. I thank Yigal Bronner and Andrew Ollett for their helpful comments on an earlier draft of this paper.

Durgaprasad – W. L. S. Pansikar (eds.), *Kāvyālaṅkāra of Rudraṭa, with the Commentary of Namisādhu,* Bombay, Nirnaya Sagar Press, 1928.

R. Dwivedi (ed.), *Vyaktiviveka of Mahimabhaṭṭa,* Varanasi, Chaukhambha, 1983.

R. Dwivedi – S. Dwivedi (eds.), *Śṛṅgāraprakāśa of Bhojarāja*, 2 vol., New Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2007.

K. Krishnamoorthy (ed.), *Nāṭyaśāstra of Bharata, with the Abhinavabhāratī of Abhinavagupta*, 4th ed., Baroda, Oriental Institute, 1992.

J. Mohan (ed.), *Kāvyaprakāśa* [of Mammaṭa], *solah ṭīkāoṃ sahit*, 6 vol., Delhi, Nag Prakashan, 1995-.

R. Pischel (ed.), *Rudraṭa's* [*sic*] *Çṛṅgāratilaka and Ruyyaka's Sahṛdayalīlā*, Kiel, C. F. Haeseler, 1886.

S. Pollock (ed.), *Rama's Last Act* by Bhavabhūti, New York, New York University Press, 2007.

S. Pollock (ed.), *Rasataraṅgiṇī* of Bhānudatta, in *The Bouquet of Rasa and the River of Rasa,* New York, New York University Press, 2009.

K. Sarma (ed.), *Sarasvatīkaṇṭhābharaṇālaṅkāra of Bhoja, with the Commentaries of Ratneśvara and Jagaddhara,* Bombay, Nirnaya Sagar Press, 1924.

P. Shastri (ed.), *Dhvanyāloka of Ānandavardhana, with the Commentaries of Abhinavagupta and Rāmaṣāraka,* Varanasi, Chaukhambha, 1940.

M. R. Telang (ed.), *Kāvyālaṅkāra[sāra]saṃgraha of Udbhaṭa, with the Commentary of Pratihāhrendurāja,* Bombay, Nirnaya Sagar Press, 1928.

A. Thakur – U. Jha (eds.), *Kāvyalakṣaṇa* [= *Kāvyādarśa*] *of Daṇḍin, with the Commentary of Ratnaśrījñāna,* Darbhanga, Mithila Institute of Post-graduate Studies and Research in Sanskrit Learning, 1957.

J. van Vloten – J. P. N. Land (eds.), *Benedicti de Spinoza opera quotquot reperta sunt*, 2 vol., The Haag, Martinus Nijhoff, 1882.

T. Venkatacharya (ed.), *Daśarūpaka of Dhanañjaya, with the Commentary of Dhanika and the Subcommentary of Bhaṭṭa Nṛsiṃha,* Madras, Adyar Library, 1969.

· Secondary Sources

P. Ariès, *The Hour of our Death* (trans. from the French by H. Weaver)*,* New York, Vintage Books, 1982.

J. Boswell, *Johnson's Table Talk: A Selection of his Main Topics and Opinions Taken from Boswell's "Life" and Arranged by W. A. L. Bettany,* London, Blackie & Son, 1904.

Y. Bronner, "A Question of Priority: Revisiting the Bhāmaha-Daṇḍin Debate", *Journal of Indian Philosophy* 40 (2012).

G. Brun – D. Kuenzle, "Introduction: A New Role for Emotions in Epistemology", in G. Brun *et al.* (eds.), *Epistemology and Emotions*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 1-31.

C. Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals,* London, John Murray, 1873.

G. Dreyfus, "Asian Perspective: Indian Theories of Mind", in P. Zelazo *et al.* (eds.), *The Cambridge Handbook of Consciousness*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 89-114.

H. Eifring (ed.), *Love and Emotions in Traditional Chinese Literature,* Leiden, Brill, 2004.

P. Ekman – W. V. Friesen, *Unmasking the Face. A Guide to Recognizing Emotions from Facial Clues,* Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1975.

P. Ekman, "Basic Emotions", in T. Dalgleish – M. Power (eds.), *Handbook of Cognition and Emotion*, Chichester, Wiley, 1999, p. 45-60.

H.-G. Gadamer, *Truth and Method,* New York, Continuum, 1996 [1st German ed. 1960].

D. Gross, "Defending the Humanities with Charles Darwin's *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872)", *Critical Inquiry* 37 (2010), p. 34-59.

D. H. H. Ingalls – J. M. Masson – M. V. Patwardhan (trans.), *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.

R. P. Kangle, *Rasa-Bhāva-Vicāra,* Bombay, Maharashtra Rajya Sahitya-Samskrti Mandal, 1973.

R. Leys, "How Did Fear Become a Scientific Object and What Kind of Object Is It?", *Representations* 110 (2010), p. 66-104.

G. Mandler, "Emotion", in D. K. Freedheim (ed.), *Handbook of Psychology, I: History of Psychology*, New York, Wiley, 2003, p. 157-175.

L. McCrea, *The Teleology of Poetics in Medieval Kashmir,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2008.

J. Plamper, "The History of Emotions", *History and Theory* 49 (2010), p. 237-265.

M. Pohlenz, "Furcht und Mitleid? Ein Nachwort", *Hermes* 84 (1956), p. 49-74.

S. Pollock, "Bhoja's *Śṛṅgāraprakāśa* and the Problem of Rasa: A Historical Introduction and Translation", *Asiatische Studien/Études asiatiques* 70 (1998), p. 117-92.

S. Pollock, "What was Bhaṭṭa Nāyaka Saying? The Hermeneutical Transformation of Indian Aesthetics", in S. Pollock (ed.), *Epic and Argument in Sanskrit Literary History: Essays in Honor of Robert P. Goldman,* Delhi, Manohar, 2010, p. 143-184.

S. Pollock, "Vyakti in the History of Rasa", *Vimarśa: A Half-yearly Research Bulletin of the Rashtriya Sanskrit Sansthan* 6 (2012), p. 232-253.

S. Pollock, *Reader on Rasa: An Historical Sourcebook of Classical Indian Aesthetics,* New York, Columbia University Press, forthcoming.

V. Raghavan, *The Number of Rasas*, Madras, Adyar Library, 1975.

B. H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages,* Ithaca, NY, Cornell University Press, 2006.

R. Scheckner, *Performance Theory,* New York, Routledge, 1988.

R. A. Shweder *et al.*, "The Cultural Psychology of the Emotions; Ancient and Renewed", in M. Lewis *et al.* (eds.) *Handbook of Emotions*, 3rd ed., New York, Guilford Press, 2008, p. 409-427.

R. C. Solomon, "Back to Basics: On the Very Idea of "Basic Emotions", *Journal for the Theory of Social Behaviour* 32 (2002), p. 115-144.

P. N. Stearns, "History of Emotions: Issues of Change and Impact", in M. Lewis *et al.* (eds.), *Handbook of Emotions*, 3rd ed., New York, Guilford Press, 2008, p. 17-31.

AESTHETICA IN NUCE
DANS LE MYTHE D'ORIGINE DU THÉÂTRE INDIEN

Lyne Bansat-Boudon
École pratique des hautes études, Paris

major e longinquo reverentia
Tacite, *Annales*

Dans notre vie à nous, rien n'arrive. Rien qui aille d'un bout à l'autre. Rien ne commence, rien ne finit.
Ça vaut la peine d'aller au théâtre pour voir quelque chose qui arrive. Vous entendez ! Qui arrive pour de bon ! Qui commence et qui finisse !
P. Claudel, *L'Échange*

Ils veulent tous que ce soit le plus vrai possible, moins quelque chose d'indéfinissable qui fera que ce n'est pas vrai.
J. Genet, *Le Balcon*

Mythe d'origine

On sait l'intérêt de Charles Malamoud pour la théâtralité du rite[1]. J'examinerai ici quelques traits de la théâtralité du théâtre et de la relation esthétique entre spectacle et spectateur.

Le mythe d'origine du théâtre, du moins son premier volet, occupe tout le premier chapitre du *Nāṭyaśāstra*[2]. Décidés à remédier au désordre du monde, les dieux, Indra à leur tête, s'adressent à Brahmā :

---

1. Voir, en particulier, Ch. Malamoud, « Rite, simulacre, théâtre. Observations sur les éléments dramatiques dans le culte solennel védique », *Puruṣārtha* 20 (1988) : *Théâtres indiens*, p. 25-43, et *infra*, p. 230.

2. Le second volet de ce mythe d'origine est aux chapitres XXXVI et XXXVII. Sur le mythe d'origine du théâtre indien, voir L. Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, École française d'Extrême-Orient (“Publications de l'École française d'Extrême-Orient” 169), 1992, p. 54-61 et L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris, Mille et une nuits (“Les Quarante piliers”), 2004, p. 50-53, 63-77. Je me réfère à l'édition suivante : R. S. Nagar (éd.), *Nāṭyaśāstra* [NŚ] *of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī* [ABh.], Delhi/Ahmedabad, Parimal Publications (“Parimal Sanskrit Series” 4), 1981-1984. Attribué au *ṛṣi* mythique Bharata, le *Nāṭyaśāstra* est généralement daté

> Nous voulons quelque chose qui soit objet de jeu, quelque chose qui soit à voir et à entendre. Pour ces générations serviles [litt. « de *śūdra* »], la pratique des Veda ne peut faire l'objet d'une transmission orale. Émets donc un nouveau et cinquième Veda destiné à toutes les classes[3].

La glose observe que, par « générations serviles », il faut entendre la totalité de la société humaine réduite au statut de *śūdra* pour s'être détournée des textes normatifs et des devoirs qu'ils enseignent. Désormais, les hommes dans leur ensemble, toutes castes confondues dans la dernière d'entre elles, n'obéissent plus qu'à la « règle des rustres », le *grāmyadharma*, littéralement « la règle du village » (NŚ I 9), qui consiste, développe la glose, en « la non-observance de son devoir personnel, comme il arrive dans les lieux [tels que le village (*grāma*)] où vivent des hommes qui n'ont pas étudié le contenu des traités »[4].

C'est parce qu'Indra le définit comme un « objet de jeu à voir et à entendre », en d'autres termes, comme le lieu à la fois du plaisir esthétique (un « objet de jeu ») et d'une perception directe (« à voir et à entendre »)[5], que le théâtre aura vocation à jouer le rôle d'un cinquième Veda, accessible à tous. Pour rétablir le *dharma*, il faut le faire connaître ludiquement, agréablement, par un autre moyen que l'exigeante et aride étude des Veda et des traités, par ailleurs réservée aux seuls *dvija*. Ce sera le théâtre, dispensateur de plaisir (*rasa*) et d'instruction (*vyutpatti*). En effet, explique Abhinavagupta dans sa glose à tout ce passage, « "à voir" signifie "plaisant"; "à entendre" signifie "ayant vocation à instruire". Par conséquent, [cet objet de jeu] offre plaisir et instruction, tel est le sens »[6]. Et d'ajouter un peu plus loin : ce nouvel objet qu'est le théâtre est un Veda « grâce auquel tous les hommes, accédant au sens de façon savoureuse, exquise et charmante, acquièrent le savoir de ce qu'il faut faire et ne pas faire, dès lors qu'il est inévitablement associé à la jouissance qu'on en retire, comme il arrive en prenant un remède mêlé à du lait »[7]. Ainsi

du IIe s. de notre ère. Des nombreux commentaires dont il a fait l'objet, seule nous est parvenue l'*Abhinavabhāratī*, la glose d'Abhinavagupta (Xe-XIe s.), le grand penseur du śivaïsme non dualiste du Cachemire. Les textes sanskrits sont cités selon les éditions de référence, lesquelles n'appliquent pas systématiquement les règles de *sandhi*.

3. NŚ I 11-12 : *mahendrapramukhair devair uktaḥ kila pitāmahaḥ / krīḍanīyakam icchāmo dṛśyaṃ śravyaṃ ca yad bhavet // na vedavyavahāro 'yaṃ saṃśrāvyaḥ śūdrajātiṣu / tasmāt sṛjāparaṃ vedaṃ pañcamaṃ sārvavarṇikam //.*

4. ABh. *ad* NŚ I 9 (vol. 1, p. 10) : *[…] grāmyo 'śrutaśāstrārthajanākīrṇadeśocito dharmaḥ svadharmānanupālanalakṣaṇaḥ […].*

5. Sur la perception directe, caractéristique du théâtre, voir L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ?*, p. 54-56.

6. ABh. *ad* NŚ I 11b (vol. 1, p. 10) : *dṛśyam iti hṛdyaṃ śravyam iti vyutpattipradam iti prītivyutpattidam ityartha iti.* Pour une autre ingénieuse interprétation du couple d'adjectifs *dṛśyaṃ śravyaṃ ca,* voir *infra*, p. 219-220 et n. 42, 43.

7. ABh. *ad* NŚ I 12 (vol. 1, p. 11) : *[…] yena sarvo janaḥ sarasasukumārānurajyadāśayaḥ tadupabhoganāntarīyakatayaiva kāryākaryajñānam apyupayuṅkte kṣīramadhyāvasthitauṣadho payogavat.*

qu'observe ailleurs l'exégète[8], la Poésie (*kāvya*), dont le théâtre est l'expression la plus accomplie, dispense son enseignement à la manière d'une amante, tandis que les Veda et les traités, d'un côté, les Épopées (*itihāsa*), de l'autre, instruisent respectivement à la façon d'un maître ou d'un ami[9].

Après la création de ce nouvel objet, qui ne reçoit le nom de *nāṭya* qu'au vers 15[10], le récit évoque les enfances du théâtre, décrivant sa mise en pratique, depuis les répétitions[11] jusqu'à la première représentation. Elle est donnée à l'occasion de l'*Indradhvajamaha*, la Fête de l'étendard d'Indra, ce qui est d'une grande importance pour la suite des événements. En effet, Indra est déjà là, ainsi que son étendard, appelé à devenir (vv. 69-75) le *jarjara*, le « Pourfendeur » des Asura, et qui réapparaîtra, au chapitre III, dans le rite préliminaire de l'« offrande aux divinités de la scène », le *raṅgadaivatapūjana*, ainsi qu'au chapitre V, dans les prodromes à la représentation, le *pūrvaraṅga*[12].

Rappelons à grands traits le récit de la première représentation (vv. 57b-82a), donnée devant dieux et démons assemblés : prologue à la pièce – drame archétypal qui montre le combat de ces mêmes dieux et démons (mais, précise la glose, un combat qui eut lieu dans un précédent *kalpa*), et culmine sur la victoire des premiers (57b-58a) ; satisfaction des dieux qui font des présents aux acteurs (58b-63a) ; colère des démons (et, à leur tête, des Vighna, les Obstacles), auxquels est insupportable le spectacle de leur défaite ; usant de leur *māyā*, ils se rendent invisibles et paralysent les acteurs, arrêtant la représentation (63b-66a) ; s'ensuit un combat réel des dieux et des démons ; Indra les met en pièces avec la hampe de son étendard, qui reçoit aussitôt le nom de *jarjara* (66b-75) ; sursaut des Vighna rescapés du massacre ; afin de

---

8. Dans son autre commentaire à un texte d'esthétique, à savoir le *Locana* au *Dhvanyāloka* [DhĀL] d'Ānandavardhana. Cf. P. Śāstrī (éd.), *The Dhvanyāloka, with the Locana & Bālapriyā Commentaries by Abhinavagupta & Śrī Rāmaśāraka, with the Divyañjana Notes by Śrī Mahādeva Śāstrī*, Bénarès, Chowkhamba Sanskrit Series Office ("Kashi Sanskrit Series" 135 : "Alaṃkāra Section" 5), 1940.

9. *Locana ad* DhĀL*, vṛtti ad* I 1, p. 40-41 : *tathāpi tatra prīter eva pradhānam / anyathā prabhusaṃmitebhyo vedādibhyo mitrasaṃmitebhyaś cetihāsādibhyo vyutpattihetubhyaḥ ko 'sya kāvyarūpasya vyutpattihetor jāyāsaṃmitatvalakṣaṇo viśeṣa iti […]*, « Cependant, [du plaisir (*prīti*) et de l'instruction (*vyutpatti*)] le plaisir est le premier [objet de la poésie (*kāvya*)]. Autrement, quelle différence y aurait-il entre ce moyen d'instruire qu'est la poésie, laquelle instruit à la façon d'une amante, et ces autres moyens d'instruire que sont, par exemple, les Veda, qui instruisent à la façon d'un maître, ou les Épopées, qui instruisent à la façon d'un ami ? ».

10. NŚ I 15b : *nāṭyākhyaṃ pañcamaṃ vedaṃ setihāsaṃ karomyaham //, «* Tel je fais, moi, l'associant à la Fable (*itihāsa*), ce cinquième Veda nommé "théâtre" (*nāṭya*) ». Sur l'*itihāsa*, voir *infra*, n. 22 et 38.

11. La glose à NŚ I 57b (vol. 1, p. 23) distingue les répétitions (*guṇanika*) de la représentation (*prayoga*) proprement dite.

12. Sur le *pūrvaraṅga*, auquel est consacré tout le chapitre V du NŚ, voir F. B. J. Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka: On the Origin of the Sanskrit drama*, Amsterdam/Oxford/New York, North-Holland Publishing Company, 1989, p. 166-193. Pour une discussion de l'interprétation de Kuiper et une analyse du *raṅgadaivatapūjana*, voir L. Bansat-Boudon, *Poétique*, p. 67-80 et *infra*, p. 227-228.

protéger définitivement la représentation, Viśvakarman, architecte des dieux, construit une salle de théâtre (76-82a).

« Satisfaits de la représentation »

L'enjeu de ce récit n'est pas seulement de construire un mythe d'origine du théâtre : à des indices discrets, mais nombreux, on s'aperçoit, grâce à la glose, que, agencé de la sorte, il peut aussi se lire comme une *aesthetica in nuce*[13], habilement distribuée au fil des épisodes.

On s'arrêtera sur l'un d'eux (NŚ I 57b *sq.*) : la représentation archétypale qui met en scène l'affrontement des dieux et des démons. Après le prologue, les dieux, « extrêmement satisfaits de la représentation », offrent, exultants, des présents aux acteurs, tandis que les démons se renfrognent, mécontents de se voir défaits. Examinons de plus près les vers 57b-58a :

> À la fin de cela *[la nāndī]*, l'imitation [c'est-à-dire la représentation] fut nouée [en un prologue] ; elle montrait comment les Daitya furent vaincus par les dieux[14].

L'« imitation » (*anukṛti*), développe le commentaire, c'est la représentation (*prayoga*). Et par « fut nouée » (*baddhā*), il faut entendre « fut introduite sous les espèces d'un prologue » (*prastāvitā*) ; « elle fut introduite par un prologue, et non pas menée à son terme », insiste la glose (*prastāvitā na tu niṣpāditā*).

Ou bien, alternative à cette interprétation, le terme *anukṛti* désigne le prologue, en tant qu'il est imitation du drame lui-même.

Quoi qu'il en soit, conclut Abhinavagupta, il s'agit bien ici du prologue, la *prastāvanā*. Il en donnera un peu plus loin (*ad* NŚ I 67-68, vol. 1, p. 27) une preuve supplémentaire : les acteurs dont les Vighna paralysent, grâce à leur *māyā*, la voix et le geste, ce sont le Sūtradhāra, le directeur de la troupe, et ses acolytes. Or, rappelle Abhinavagupta, le Sūtradhāra n'apparaît en tant que tel que dans le prologue.

À quel genre dramatique appartient le drame dont on donne ici le prologue, demande la glose ? Puisqu'il s'agit de montrer « une bataille, faite d'altercation et de déroute, où les corps étaient percés et rompus » (v. 58a)[15], la pièce appartient à l'une des trois catégories : *ḍima*, *samavakāra*, ou *īhāmṛga*[16]. Toutefois, ni le récit ni la glose n'en donnent le titre.

---

13. J'emprunte l'expression à Benedetto Croce (B. Croce, « Aesthetica in nuce », dans *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991 [1928[1]]) dont les analyses rejoignent sur plus d'un point les raisonnements indiens ; voir L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ?*, p. 125-139.

14. NŚ I 57b : *tadante 'nukṛtir baddhā yathā daityāḥ surair jitāḥ //.*

15. NŚ I 58a *: [anukṛtir baddhā] saṃpheṭavidravakṛtā chedyabhedyāhavātmikā /.*

16. À l'instar du *samavakāra* et du *ḍima*, l'*īhāmṛga*, l'un des dix genres dramatiques, est plein de bruit et de fureur. Il doit son nom de « cherche-gazelle » (périphrase qui désigne le loup, dans la langue courante) à l'intrigue obligée qui est la sienne : le héros y poursuit (*īhate*) une femme céleste aussi insaisissable qu'une gazelle (*mṛga*) ; voir S. Lévi, *Le théâtre indien*, Paris, H. Champion ("Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences philologiques et historiques" 83), 1890 (1963), p. 145.

Le récit continue (58b-59a) :

> Alors les dieux, Brahmā à leur tête, extrêmement satisfaits de la représentation (*prayogaparitoṣitāḥ*), offrirent à mes fils tous les moyens (*upakaraṇa*) [du théâtre], en vérité[17].

Ces moyens du théâtre sont, pêle-mêle, des accessoires, ainsi que plusieurs éléments constitutifs de la théâtralité, y compris les *rasa*, et le succès[18].

Arrêtons-nous là, sur ce *prayogaparitoṣitāḥ*, « extrêmement satisfaits de la représentation », qui pose d'emblée le *rasa*, l'émotion esthétique, comme le premier objet du théâtre. Et notons, au passage, que ce *rasa*, expérience tout intérieure pourtant, se manifeste extérieurement dans les signes du succès qu'obtient la représentation. À ce moment du récit archétypal, les dieux, tout dieux qu'ils sont, réservent au spectacle le succès humain (*mānuṣī siddhiḥ*) que théorisera le chapitre XXVII du *Nāṭyaśāstra*, tout en manifestations sonores et gestuelles, et don, par le spectateur, de ses effets de prix. Le succès divin (*daivī siddhiḥ*) aurait consisté en un silence émerveillé[19]. Notons aussi que, au nombre de ces présents, manifestation du succès humain, figure précisément le succès, offert par Śiva.

Distanciation et déréalisation esthétique

Au-delà du sens obvie de *prayogaparitoṣitāḥ*, le commentaire fait état d'une interprétation seconde, dont la réfutation va servir à l'exégète à asseoir la sienne. Selon cette interprétation contestée, *prayogaparitoṣitāḥ* signifie qu'il faut décrire, afin de lui complaire, les exploits héroïques du commanditaire (*prabhu*) de la représentation, ici les dieux, à l'initiative desquels elle est donnée[20].

---

17. NŚ I 58b-59a *: tato brahmādayo devāḥ prayogaparitoṣitāḥ // pradadur matsutebhyas tu sarvopakaraṇāni vai /.*

18. Indra offre sa bannière (sur un autre usage de cette bannière, non plus dans le récit mythique, mais dans le protocole même de la représentation réelle, voir L. Bansat-Boudon, *Poétique*, p. 186) ; Brahmā, le bâton courbe, attribut du Vidūṣaka ; Varuṇa, l'aiguière destinée à l'assistant ; le Soleil, une ombrelle (ou un dais, figurant les grandes masses de nuages) ; Śiva, le succès ; Vāyu, un éventail ; Viṣṇu, le trône destiné à l'emploi royal (*rājabhūmikā*) ; Kubera, une couronne. Sarasvatī fait présent, quant à elle, de tout ce qui est sonore (à savoir, le « jeu vocal » – *vācikābhinaya*), tandis que les Yakṣa, les Rākṣasa, et un grand peuple d'autres êtres d'essence divine ou démoniaque, offrent les langages appropriés aux différents emplois, les *bhāva* (en l'occurrence, dit la glose, les *vibhāva*, ou « déterminants », etc.), les *rasa* (de fait, les sentiments transitoires et les *anubhāva*, ou « conséquents », correspondant aux différents *rasa*), la « couleur » (*rūpa*), c'est-à-dire, cette technique particulière, fondée sur le travail yogique du souffle, qu'est le *mukharāga* dont l'acteur « colore » son visage, et la « force » (*bala*), qui désigne ici la gestuelle (*āṅgikābhinaya*) ; sur les registres de jeu (*abhinaya*), les *vibhāva*, les *anubhāva* et les sentiments transitoires, voir L. Bansat-Boudon, *Poétique,* p. 145-155 et 111-117.

19. Voir L. Bansat-Boudon, *Poétique,* p. 180-189.

20. C'est en effet Brahmā qui prie Bharata d'organiser la première représentation : « Voici que se présente une grande occasion pour cette représentation. Voici venir la Fête splendide de l'étendard du grand Indra. C'est là, à présent, qu'il faut mettre en pratique ce Veda nommé "théâtre" » (NŚ I 54-55a).

Poussant la logique de cette interprétation à son terme, Abhinavagupta observe qu'il s'agirait, en ce cas, de mettre en scène des événements contemporains (c'est-à-dire, contemporains de l'auditoire que composent dieux et démons, spectateurs de leurs propres exploits). Ce qui contreviendrait à la règle que pose le chapitre X, consacré aux dix genres dramatiques (*daśarūpaka*), à savoir qu'on ne peut montrer que des exploits imaginaires (*utpādya*) ou connus pour appartenir à un passé légendaire (*prasiddha*)[21].

Suit une démonstration rigoureuse, articulée en deux volets. La représentation d'une histoire et de héros contemporains empêcherait l'avènement conjoint du plaisir esthétique (*rasa* ou *prīti*) et de l'instruction (*vyutpatti*). D'une part, en effet, elle ne laisserait pas de place au développement du processus esthétique, lui-même la clé de l'instruction, comme le montre la logique organisatrice du mythe d'origine : pour remédier au désordre du monde et arracher l'humanité à sa condition servile, il faut un « gai savoir », accessible à tous par sa dimension ludique et plaisante[22]. D'autre part, la contemporanéité des événements montrés sur la scène impliquerait que la nécessaire consécution de l'acte au fruit ne soit pas directement et immédiatement perceptible du spectateur, ôtant de la sorte au théâtre toute aptitude à instruire.

On pourrait objecter que la mise en scène d'événements contemporains n'empêche pas, en soi, l'appréhension de la relation de causalité entre action et fruit. La glose prévient la difficulté, rappelant qu'il faut à tout événement montré sur la scène une sanction morale s'imposant à tous comme incontestable, autorité que seule la tradition peut lui conférer. D'où l'obligation d'une antiquité fameuse du héros et de ses exploits.

Revenons sur le détail de la démonstration. Première étape : la représentation d'une intrigue contemporaine du spectateur inhiberait le processus esthétique à sa source même, à savoir l'étape de la généralisation – ou distanciation d'avec soi-même et ses préoccupations immédiates – (*sādhāraṇīkaraṇa*), engendrant alors une réaction en chaîne : pas de généralisation-distanciation,

---

21. ABh. *ad* NŚ I 58b (vol. 1, p. 24) : *prabhuparitoṣāya prabhucaritaṃ kadācin nāṭye varṇanīyam iti yathā daityāḥ surair jitā ity etasmāl labhyata iti kecid āhuh / tad asat / daśarūpakalakṣaṇayuktivirodhāt / tatra hi kiñcit prasiddhacaritaṃ kiñcid utpādyacaritam iti vakṣyate*, « Certains disent qu'il faut conclure de [NŚ I 57b-58a] : "[Après la *nāndī*, une imitation fut nouée] qui montrait comment les Daitya furent vaincus par les dieux", que, parfois, au théâtre, on doit décrire les exploits du commanditaire afin de plaire à ce commanditaire. Mais cela est faux, car on contreviendrait alors à la règle qu'énonce la définition des dix genres dramatiques. En effet, on y dira [que sont montrés sur le théâtre] des exploits imaginaires ou connus pour appartenir à un passé légendaire ». Même principe dans la définition du *nāṭaka* (NŚ XIX 145), cité n. 30.

22. Un « gai savoir » dont on retrouve le principe dans l'une des étymologies-jeux de mots que la glose propose du terme *itihāsa*, qui, au vers 15, a l'acception large d'« intrigue dramatique ». Le terme décomposé en *iti-hāsa* serait à entendre, puisque *iti* est glosé par *jñāna* « savoir » (en l'occurrence, le savoir de ce que clôture *iti* ; le récit qui se termine par *iti*), comme le « rire (*hāsa*) du savoir ». Sur l'étymologie grammaticale du terme et une autre interprétation symbolique, voir *infra*, n. 38.

donc pas d'identification avec les personnages (*tanmayībhāva*), pas de plaisir (*rasa / prīti*), et, pour finir, pas d'instruction (*vyutpatti*) :

> L'imitation d'exploits contemporains n'est pas appropriée, car même l'instruction fait défaut en l'absence de plaisir (*prīti*), laquelle résulte de l'absence d'identification [avec les personnages], elle-même causée par l'attachement, la haine ou l'indifférence [*i.e.* par ces émotions « réelles », voire cet ennui, qui signalent l'absence de généralisation-distanciation] ressentis par ceux [*viz.* les spectateurs] qui doivent être instruits[23].

Il suffit de renverser la phrase pour retrouver, dans l'ordre, les étapes du processus esthétique, tel qu'on peut le reconstruire à partir des raisonnements du commentaire : généralisation-distanciation, identification, jouissance esthétique[24].

Éloignement dans le temps

L'éloignement dans le temps, sur lequel insiste la glose, est l'un des éléments de la mise en place de la distanciation[25].

Le précepte est impérieux, et si bien, semble-t-il, la condition première de toute théâtralité qu'il contraint Racine, citant Tacite et convoquant l'Eschyle des *Perses*[26], à s'expliquer sur l'apparente infraction que représente la modernité de *Bajazet*[27] :

> À la vérité je ne conseillerais pas à un auteur de prendre pour sujet d'une tragédie une action aussi moderne que celle-ci, si elle s'était passée dans un pays où il veut faire représenter sa tragédie, ni de mettre des héros sur le théâtre, qui auraient été connus de la plupart des spectateurs. Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous. *Major e longinquo reverentia*[28]. L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps. […] C'est ce qui fait, par exemple, que les personnages turcs, quelque modernes qu'ils soient, ont de la dignité sur notre théâtre. […] C'était à peu près de cette manière que les Persans étaient anciennement considérés des Athéniens. Aussi le poète Eschyle ne fit point de difficulté d'introduire dans une tragédie la mère de Xerxès qui était peut-être

23. ABh. *ad* NŚ I 58b (vol. 1, p. 24) : *na ca vartamānacaritānukāro yuktaḥ / vineyānāṃ tatra rāgadveṣamadhyasthādinā tanmayībhāvābhāve prīter abhāvena vyutpatter apyabhāvāt*.

24. Voir L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ?*, p. 102-117.

25. La théâtralité même travaille à établir cette distanciation – à savoir, l'accumulation des écarts d'avec la réalité par quoi le théâtre se constitue en un objet « qui n'est pas de ce monde » (*alaukika*), et la mise en œuvre de la beauté sous toutes ses formes : le chant, la danse, la musique, les actrices, les fastes de la salle ; voir L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ?*, p. 17-20, 105-112.

26. Représentés en 472, huit ans après la bataille de Salamine.

27. Seconde préface à *Bajazet* (1676).

28. Tacite, *Annales* I, 47.

> encore vivante, et de faire représenter sur le théâtre d'Athènes la désolation de la cour de Perse, après la déroute de ce prince.

Racine aurait été bien en peine, toutefois, de produire un autre exemple emprunté à l'Antiquité, car *les Perses* sont la seule œuvre, dans l'ensemble de celles qui nous sont parvenues, à mettre en scène un événement contemporain. Il y eut aussi – mais la pièce est perdue –, la *Prise de Milet* de Phrynichos, représentée en 492, deux ans après la chute de la ville entre les mains de Darios. Le témoignage d'Hérodote (IV 21) à son propos confirme l'interdit de la contemporanéité : « Le peuple-spectateur […] », commente Pierre Vidal-Naquet, « fondit en larmes à l'évocation de cette infortune, mais le peuple-législateur "frappa le poète d'une amende de 1000 drachmes pour avoir évoqué un malheur national, et défendit à l'avenir toute représentation de sa pièce" »[29].

Ainsi, par l'ingénieuse substitution de l'espace au temps, le sujet moderne de *Bajazet* devient-il une variante des canons de la tragédie à l'antique. D'autant, note justement Racine, qu'à l'éloignement des temps et des lieux vient s'ajouter l'éloignement des conditions :

> Nous avons si peu de commerce avec les princes et les autres personnes qui vivent dans le sérail, que nous les considérons, pour ainsi dire, comme des gens qui vivent dans un autre siècle que le nôtre.

Texte important que cette préface qui pose le principe de la « dignité » (traduction, sans doute, de *majestas* dans Tacite) du personnage de théâtre, comme le pendant de son éloignement temporel ou spatial. On remarquera aussi que, faite à propos de la tragédie, l'analyse vaut exactement pour le drame indien, auquel pourtant la tragédie est étrangère, et en particulier pour le premier de ses genres, le *nāṭaka*, dans lequel la typologie occidentale voit une transposition de notre comédie héroïque. Au reste, dans le chapitre de l'intrigue (*itivṛtta*), le chapitre XIX, la définition du *nāṭaka* – « La geste conforme aux aventures passées des dieux, des *ṛṣi,* des rois doués d'une intelligence supérieure, on dit que c'est le *nāṭaka* »[30] – confirme la double exigence d'une antiquité glorieuse du héros et de sa supériorité sociale, intellectuelle et morale.

Toutefois, le *nāṭaka* n'est pas le seul genre auquel s'applique le précepte de l'antiquité du héros : ne perdons pas de vue que la pièce à propos de laquelle Abhinavagupta formule sa théorie de l'éloignement temporel est, selon l'exégète, un *ḍima*, un *samavakāra* ou un *īhāmṛga*. Quant au *prakaraṇa*, tel que défini par le *Nāṭyaśāstra* et l'*Abhinavabhāratī*, il ne contrevient pas davantage à la règle de l'éloignement dans le temps de l'intrigue et de ses héros. Si le sujet, qui n'emprunte plus au fonds mythique et épique, est inventé, il n'en implique pas pour autant une contemporanéité du spectacle et du spectateur.

---

29. P. Vidal-Naquet, *Le Miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 10-11.

30. NŚ XIX 145 : *devatānām ṛṣīṇāṃ ca rājñāṃ cotkṛṣṭamedhasām / pūrvavṛttānucaritaṃ nāṭakaṃ nāma bhavet //.* Cf. la définition générale du théâtre (*nāṭya*) dans NŚ I 118 (cité n. 80), laquelle inclut les maîtres de maison.

Revenons précisément à la glose au vers 58, qui poursuit – et c'est la deuxième étape de la démonstration, elle-même doublement articulée :

> En outre, quand il s'agit d'exploits contemporains, c'est-à-dire, en l'absence de perception directe (*apratyakṣatva*) de la relation entre l'acte et son fruit en matière de *dharma*, etc., la représentation dramatique est inutile, En effet, si [cette relation] n'est pas directement perceptible, il n'y a pas d'instruction possible, puisque, ainsi que dit la maxime, il n'existe pas de moyen de connaître le futur [c'est-à-dire, pas de moyen de connaître le fruit de l'acte en cours][31].

Par conséquent, conclut l'exégète :

> Puisqu'on ne peut décrire [au théâtre] les exploits des dieux accomplis aujourd'hui [dans cet âge-ci], et puisque le monde est sans commencement, [reste comme sujet possible pour le poète] la célébration (*kīrtana*) des exploits accomplis par les dieux et les démons dans un *manvantara*, etc., du précédent *kalpa*[32]. Cette célébration est conforme à celle qu'autorisent la Śruti et la Smṛti. Ce que l'on décrit ici [dans le prologue à la toute première représentation], c'est la conduite de ceux qui appartiennent à cette catégorie-là[33] [autrement dit, la conduite des dieux et des démons du précédent *kalpa*][34],

et, achevant de donner tout son sens à *prayogaparitoṣitāḥ* :

> Nous expliquerons plus loin comment les démons trompés par l'illusion [d'assister] à leurs [vrais] exploits (*caritrabhramavipralabdha*), commencèrent à s'agiter, tandis qu'ici la satisfaction des dieux n'est pas due à la description de leurs exploits [perçus comme vrais, mais à la représentation]. C'est pourquoi, il [Bharata] dit : *prayogaparitoṣitāḥ*, « extrêmement satisfaits de la représentation »[35].

Seule la prescience de l'avenir, autrement dit, la capacité à tirer la leçon des exemples illustres consignés par la tradition, garantit l'adoption de la bonne conduite nécessaire à l'obtention du bon fruit, et par là l'observance du *dharma*.

Le principe d'une antiquité fameuse du protagoniste et de l'intrigue est un thème cher à l'exégète. Il l'a déjà développé dans sa glose à la définition-programme du théâtre que Brahmā énonce aux vers 14 et 15. Je résume : dans la vie réelle, la contemplation du *dharma*, c'est-à-dire des sacrifices et des conduites vertueuses, n'a pas nécessairement fonction pédagogique puisque,

---

31. ABh. *ad* NŚ I 58b (vol. 1, p. 24), texte à corriger : *apratyakṣatve* [*pratyakṣatve*] : *vartamānacarite ca dharmādikarmaphalasambandhasyāpratyakṣatve prayogavaiyarthyam / apratyakṣatve bhaviṣyati pramāṇābhāvāt iti nyāyena vyutpatteḥ saṃbhāvanā kā.*

32. Par « *manvantara*, etc. » il faut entendre *manvantara* et *yuga*, au sein d'un *kalpa*, ou « cycle de création ».

33. Littéralement : « cette naissance » (*jāti*).

34. ABh. *ad* NŚ I 58b (vol. 1, p. 25) : *devānāṃ tvadya prasiddhavarṇanīyāsambhavāt pūrvakalpamanvantarādigatadevāsuracaritakīrtanam anāditvāt saṃsārasya śrutismṛtyanumatadevāsurakīrtanavad iti / tatra vartanopavarṇanaṃ tajjātīyānām […].*

35. *Ibid.* : *atha caritrabhramavipralabdhās tvasurāś cukṣubhur iti vakṣyāmaḥ / na ca svacaritavarṇanād devānāṃ paritoṣa iha / yata āha prayogaparitoṣitā iti.*

des sacrifices et des conduites vertueuses, le fruit est le plus souvent différé, parfois jusqu'à la naissance suivante, et donc, dans l'instant, invisible. En revanche, au théâtre entendu comme une action complète et achevée, seuls les cinq ou six jours de la représentation séparent l'acte de son fruit[36], lequel est clairement et définitivement établi, accrédité qu'il est par la tradition. Ainsi, la morale succédant immédiatement à la fable, le théâtre a-t-il pleinement vocation à instruire : il faut agir comme Rāma et non comme Rāvaṇa[37].

Il n'est pas jusqu'au terme *itihāsa* qui, dans ce passage de la glose, ne se prête au même raisonnement. À chacun des éléments issus de la décomposition du syntagme en *iti-ha-āsa*, l'exégète attribue une valeur symbolique, dont la somme fait apparaître une signification nouvelle : l'*itihāsa* est le « siège (*-āsa* = *āsana*) des significations transmises par la tradition (*-ha-* = *āgama*), lesquelles, objet d'une perception directe (*iti-*, « ainsi », suggérerait l'immédiateté), relèvent de la relation entre l'acte et son fruit »[38].

Un contre-exemple ?

On pourrait, en guise d'objection, faire valoir un contre-exemple, il est vrai probablement unique, au sein de la littérature dramatique indienne : une pièce philosophique, mais non allégorique, l'*Āgamaḍambara*, la « Foule des Traditions », œuvre du philosophe cachemirien du IXe siècle, Jayanta Bhaṭṭa. Ses protagonistes ne sont pas des abstractions, mais les représentants de plusieurs des doctrines philosophico-religieuses qui coexistaient à cette époque même au Cachemire. Si bien que cette œuvre curieuse se

---

36. ABh. *ad* NŚ I 14 (vol. 1, p. 12) : *evam api pratyakṣeṇa sadācārayajñādidarśanāt ko 'sya bedhaḥ / āha – sarveṣāṃ karmaṇāṃ kriyamāṇām anupaścad acireṇaiva kālena darśakaṃ pañcaṣādibhir eva divasaiḥ śubhāśubhakarmatatphalasaṃbandhasākṣātkāro yatretyarthaḥ*, « "Comment diffère-t-elle [*i.e.* la vision directe du *dharma* que l'on a au théâtre] de la vision des sacrifices et des conduites vertueuses, qui sont [eux aussi] directement perceptibles ?" [Brahmā] répond [avec *bhaviṣyataś ca lokasya sarvakarmānudarśakam* (v. 14b)]. [Cela signifie que] le théâtre montre, dans un délai très bref, toutes les actions aussitôt après qu'elles ont été accomplies [c'est-à-dire qu'il en montre le fruit]. Il est la perception directe (*sākṣātkāra*) de la relation entre les actes, bons ou mauvais, et leur résultat, en l'espace des cinq ou six jours [de la représentation] seulement ».

37. Voir ABh. *ad* NŚ IV 263 *sq.*, cité dans L. Bansat-Boudon, *Poétique*, p. 403 : « Le charme qui permet de faire entrer dans les cœurs la foule des significations contenues dans ces conduites qu'il faut adopter ou rejeter selon qu'elles ressemblent à la conduite de Rāma ou à celle de Rāvaṇa, n'est-il pas vrai qu'il ressemble à une aiguille […] ? Voilà précisément à quoi sert la danse […] ».

38. Le terme *itihāsa* est un ancien syntagme soudé, un *phrase-word*, à la manière du français : un « décrochez-moi-ça », ou un « suivez-moi-jeune-homme ». *Iti* est l'adverbe signifiant « ainsi » ; *ha* est un élément explétif, figurant notamment après une forme verbale au parfait dont il prolonge la résonance ; *āsa* est la 3e personne du singulier du parfait du verbe « être » ; d'où la signification réelle, « Ainsi en était-il donc », d'un syntagme qui sert à désigner la légende, la fable, le mythe. L'ingénieuse étymologie que propose ici la glose respecte le bon découpage du syntagme, et, pour deux au moins de ses membres, se contente de déployer les connotations de l'adverbe *iti* (la perception directe), et de l'élément *ha* (la tradition) ; en revanche, elle innove en faisant de *āsa*, non pas le parfait du verbe « être », mais l'équivalent d'un substantif dérivé d'une autre racine, la racine *ĀS-*, « être assis, résider ».

présente comme une doxographie mise en scène, l'équivalent dramatisé d'un *Sarvadarśanasaṃgraha*. L'interdit de la contemporanéité y semble mis à mal dans la mesure où l'auteur lui-même, Jayanta Bhaṭṭa, et ses protecteurs princiers, le roi Śaṅkaravarman et son épouse, la reine Sugandhā Devī, ont part à l'action, même s'ils ne paraissent pas sur l'estrade.

Mais est-ce vraiment là un contre-exemple ? L'auteur, dans le prologue, fait de la contravention à toutes les règles dramatiques une orgueilleuse revendication : son drame n'entre dans aucune catégorie reçue. Aux lamentations du Sūtradhāra, le directeur de la troupe : « Nous qui sommes rompus à la pratique du théâtre[39] tel que l'enseigna le Muni Bharata […], comment allons-nous représenter ce drame extraordinaire (*alaukika*), contraire aux traités (*aśāstrīya*) – et par là il faut entendre le *Traité du théâtre* –, tel qu'on n'en a encore jamais représenté (*aprayuktapūrva*) ? » répondent les exhortations de son assistant : il est vrai que « ce poète a composé une œuvre qui transgresse l'enseignement de Bharata […], cependant, quelle faute y aurait-il à la représenter ? » La violation de l'interdit de contemporanéité fait-elle partie de cette transgression ? On peut le supposer.

Aussi bien pourrions-nous nous demander, instruits par l'exemple de la *Prise de Milet*, si la pièce fut jouée, et comment elle fut reçue. La violation du principe de distanciation en laisserait soupçonner l'échec, reléguant ainsi l'œuvre au rang d'un exercice d'école. En revanche, l'interdit de la contemporanéité est tombé lorsque Raghavan, l'éditeur de l'*Āgamaḍambara*, monte la pièce en 1964, sous les auspices de la Madras Nāṭya Sangh, avec la troupe du Saṃskṛta Raṅga dont il était alors le directeur[40].

Du reste, que Jayanta Bhaṭṭa et ses patrons princiers ne soient pas des protagonistes à part entière, n'est-ce pas une façon de contourner, voire d'annuler, l'infraction apparente à l'interdit de la contemporanéité ? Puisqu'ils ne s'incarnent pas aux yeux du spectateur et demeurent des noms convoqués par l'intrigue, le spectateur ne s'expose pas au risque, que réprouve et bannit la doctrine esthétique, d'une proximité émotionnelle avec le personnage[41].

Abhinavagupta aurait sans doute désavoué le plaidoyer iconoclaste que tient l'assistant, dans le prologue de l'*Āgamaḍambara*, car l'exégète du *Nāṭyaśāstra* revient inlassablement sur le principe de l'antiquité fameuse du héros pour en souligner l'enjeu, pédagogique autant qu'esthétique, de mise en place de la distanciation. Une distanciation qui est si bien la clé du processus esthétique qu'elle est à lire, enseigne la glose, dans la définition fondatrice du théâtre comme objet de jeu « à voir et à entendre ». En effet, un objet appréhendé par la vue et l'ouïe seulement, donc à distance, et d'une certaine

---

39. Littéralement : la pratique des « dix genres » (*daśarūpaka*).

40. V. Raghavan – A. Thakur (éd.), *Āgamaḍambara otherwise Called Ṣaṇmatanāṭaka of Jayanta Bhaṭṭa*, Darbhanga, Mithila Institute ("Mithila Institute Series Ancient Text" 7), 1964, p. 2. Voir également W. Halbfass, « Indian Philosophers on the Plurality of Religious Traditions » dans P. Gaeffke – D. A. Utz (dir.), *Identity and Division in Cults and Sects in South Asia: Proceedings of the South Asia Seminar* I, 1980-1981, Philadelphia, Department of South Asia Regional Studies, 1984, p. 58-64.

41. Je reprends cette discussion *infra*, p. 225-226.

façon idéalement, a « vocation à être commun à beaucoup », universalité qui est au principe même du ravissement esthétique. En revanche, l'absence d'universalité, en l'occurrence l'irréductible singularité, caractéristique, par exemple, d'un objet du toucher, ne peut éveiller que jalousie, colère, et passions ordinaires[42]. L'universalité de l'expérience qui passe, au théâtre, par la vue et par l'ouïe, est la condition de la déréalisation esthétique, elle-même l'instrument d'une réalisation spirituelle. J'y reviendrai.

Quelle que soit l'interprétation qui en est proposée, les deux épithètes de la définition inaugurale, « à voir et à entendre », sont indissociables, non seulement dans le *Nāṭyaśāstra* et sa glose, mais dans la tradition indienne dans son ensemble, qui définit le théâtre comme un *dṛśyaśravyakāvya*, « poésie à voir et à entendre », ainsi qu'il est approprié pour l'art dramatique en général, et pour le théâtre indien en particulier, dès lors qu'il fait une place considérable à la récitation, au chant et à la musique. Du reste, il n'est pas indifférent que le terme *nāṭya*, « théâtre », ait pour synonymes des vocables comme *tauryatrika*, la « triple musicalité » ou *saṃgītaka*, le « concert », qui reposent sur une métonymie musicale, et incluent la danse, elle-même rythmée par la musique et le chant[43].

D'autre part, l'interprétation mentionnée ci-dessus, qui fait de « à voir et à entendre » la condition de l'universalité (*sādhāraṇya*) de l'expérience vécue au théâtre – une universalité qui est elle-même la condition de la jouissance esthétique conduisant à la jouissance de soi –, est sans doute la plus prégnante pour Abhinavagupta. Il est, en effet, remarquable que, dans sa *Vivṛtivimarśinī* à *Īśvarapratyabhijñākārikā* IV 1, 11, Abhinavagupta cite ce même *pāda* – *dṛśyaṃ śravyaṃ ca yad bhavet* – pour appuyer le raisonnement qui est celui d'Utpaladeva dans la *kārikā* et dans la *Vivṛti*. Dans ce passage ultime des *Īśvarapratyabhijñākārikā* où Utpaladeva évoque à mots couverts la figure du *jīvanmukta*, le délivré-vivant, la question de l'universalité (*sādhāraṇya*) ou de la singularité (*asādhāraṇya*) de l'expérience empirique est posée. Renchérissant sur la *Vivṛti* (du moins sur ce qu'on peut en reconstituer), Abhinavagupta observe que, des cinq *tanmātra*, ces subtils objets des sens que sont le toucher, le goût, l'odeur, la vue et l'ouïe, seuls les deux derniers sont communs à tous les sujets (ou aux sujets de la catégorie *sakala*) ; « c'est », ajoute-t-il, « ce qu'a montré le Muni avec *dṛśyaṃ śravyaṃ ca yad bhavet* »[44].

---

42. ABh. *ad* NŚ I 11 (vol. 1, p. 10) : *[…] loka ityekavacanena sarvasādhāraṇatayaiva yad yogyaṃ tac ca spṛśyādirūpaṃ na bhavati / dṛśyaśravyayos tu bahutarasādhāraṇyopapattiḥ / asādhāraṇe cerṣyakrodhādaya eva pravartante*, « Avec le mot *loka,* "le monde, les hommes", au singulier [il s'agit de *loke*, au vers 9], on dit que ce qui a vocation [à être un objet de jeu] en étant commun [à tous], ne peut être un objet du toucher, etc. Or un objet visible et audible a la capacité d'être commun à beaucoup, tandis qu'un objet qui n'est pas commun [à beaucoup] suscite jalousie, colère et autres passions ».

43. Sur ces questions, voir L. Bansat-Boudon, *Poétique*, p. 398, n. 51, et *Pourquoi le théâtre ?*, p. 181-182.

44. *Īśvarapratyabhijñāvivṛtivimarśinī* IV 1, 11 (vol. 3, p. 387) : *sparśarasādi iti / ādigrahaṇāt gandharūpaśabdaviśeṣā api kecid asādhāraṇā eva / ata eva '… dṛśyaṃ śravyaṃ ca yad bhavet' iti sakalapramātṛsādhāraṇyaṃ na api asya muninā darśitam*. Cf. M. Kaul Shāstrī (éd.),

La mise en abyme ou le spectateur au spectacle de lui-même

Au demeurant, si l'on considère le répertoire dramatique indien, on s'aperçoit que les exemples de contemporanéité du spectacle et du spectateur coïncident avec le procédé dramatique de la mise en abyme, du moins dans le cas de figure récurrent où les protagonistes de la pièce enchâssante assistent, dans la pièce enchâssée, au spectacle de leur propre histoire[45]. L'échec esthétique, en d'autres termes, l'échec cathartique, qui sanctionne inévitablement une représentation seconde de ce type confirme la validité du principe de distanciation et de sa principale composante, l'interdit de la contemporanéité, qu'Abhinavagupta place au centre de sa doctrine esthétique.

Rendu sensible par les interventions intempestives du spectateur dans le spectacle, en sorte que le dialogue de la pièce interne et celui de la pièce externe se poursuivent simultanément et s'entrecroisent jusqu'à la cacophonie parfois, l'échec esthétique de la représentation enclavée culmine sur l'interruption de cette dernière, véritable « coup de théâtre » à l'échelle du drame externe, puisque, c'est une règle absolue, l'intrigue de la pièce interne participe au progrès dramatique de la pièce externe. Un échec, soulignons-le, qui vaut pour le seul spectateur au second degré qu'est devenu le protagoniste de la pièce externe ; le spectateur de premier degré que nous sommes s'enchantant, au contraire, de ce redoublement de théâtralité, délicieusement troublant.

Ainsi, entre autres exemples, les représentations en abyme de *Priyadarśikā* et de l'*Uttararāmacarita*[46]. À l'acte III de *Priyadarśikā*, Vāsavadattā assiste à la transposition théâtrale de ses amours avec Udayana, mais, s'irritant de plusieurs entorses à la vérité, résiste au ravissement esthétique et s'emporte si bien qu'elle quitte la salle précipitamment.

Et peu importe que soit représenté un épisode passé de la vie des protagonistes de la pièce externe, qu'il s'agisse donc, dans la pièce enclavée, d'une contemporanéité atténuée par cette sorte de glissement en amont de la temporalité. N'en demeure pas moins une contemporanéité émotionnelle – réactualisation des affects passés par la vertu de l'effet de réel propre au théâtre – tellement intolérable au protagoniste-spectateur qu'il s'y fracasse, éclatant en cris et en pleurs, sous l'empire d'une crise sensible si violente qu'elle peut aller jusqu'à la syncope.

Ainsi en est-il de l'acte VII de l'*Uttararāmacarita*, où le drame en abyme auquel est convié Rāma fonctionne également sur le mode rétrospectif, puisqu'il donne à voir ce qu'ignorait Rāma, à savoir le destin tragique de Sītā, après que son époux l'a fait abandonner dans la forêt. Pour Rāma, c'est donc non seulement une révélation, mais une révélation actualisée par l'immédia-

Īśvarapratyabhijñā Vivritivimarśinī by Abhinavagupta, Srinagar, Research Department, Jammu & Kashmir Government ("Kashmir Series of Texts and Studies" 60, 62, 65), 1938-1943.

45. L'acte II de *Mālavikāgnimitra* présente, en revanche, un exemple de mise en abyme réussie ; voir L. Bansat-Boudon, *Poétique*, p. 271-279.

46. Voir aussi, dans la glose d'Abhinavagupta au *nāṭyāyita*, la référence à la *Vāsavadattānāṭyadhārā* (L. Bansat-Boudon, *Poétique*, p. 381-382). Ce drame perdu, qu'Abhinavagupta attribue à Subandhu, met en scène, dans la pièce interne, Rāma spectateur de Sītā, avec les mêmes effets que dans l'*Uttararāmacarita*. Sur le *nāṭyāyita*, voir *infra*, p. 224.

teté de la représentation dramatique et, de ce fait, rendue insupportable au héros, qui pleure, crie et perd connaissance[47].

Dans le cas de Vāsavadattā, la confusion des sentiments s'accroît de la confusion des identités et des registres d'incarnation. Non seulement, en effet, Vāsavadattā voit représenter ses propres aventures, mais c'est son époux lui-même qui, se substituant subrepticement à l'actrice chargée d'interpréter son personnage, tient, à l'insu de tous (sauf de quelques complices), son propre rôle dans la scène de séduction de Vāsavadattā, héroïne de la pièce interne – et cela pour séduire une autre, en l'occurrence l'actrice, suivante de la reine, à qui l'on a confié le rôle de sa maîtresse. Avec cette semblance de travestissement, la réalité s'introduit dans la fiction, la faisant éclater de l'intérieur. Et c'est peut-être cela que Vāsavadattā perçoit confusément et qui provoque sa colère. La dimension rétrospective et cathartique – par la mise à distance temporelle – de l'épisode joué devant Vāsavadattā se brise ainsi sur le déni de l'incarnation théâtrale, lequel inclut, dans ce cas de figure, la mise en œuvre de la contemporanéité réelle du protagoniste-acteur – Udayana – et du protagoniste-spectateur – Vāsavadattā. On enfreint là une règle première de toute théâtralité, dans la mesure où l'acteur *est* le personnage lui-même. Ainsi l'intrusion de la réalité fait-elle échec à ce qui constitue l'essence du théâtre : le paradoxal *effet* de réel qui commande l'avènement conjoint de la déréalisation esthétique et de l'émotion d'ordre cathartique qui en découle – le *rasa*, en termes indiens. L'actrice Lechy Elbernon le proclame orgueilleusement : au théâtre, il arrive « Quelque chose de pas vrai comme si c'était vrai »[48].

Que le spectateur *soit*, en quelque sorte, le personnage, dans la mesure où il le reconnaît pour l'être aimé et cesse ainsi d'être protégé par la mise à distance fictionnelle – schéma des deux mises en abyme évoquées – et que, par un effet de réduplication, l'acteur aussi *soit* le personnage, comme c'est le cas dans *Priyadarśikā*, et c'en est fini du théâtre, du moins pour le spectateur de la pièce enclavée. Au principe de la pensée esthétique indienne, on trouve, en effet, cette opposition fondamentale : *nāṭye/loke*, « au théâtre »/« dans le monde », si bien que le théâtre a pour première qualification de « n'être pas de ce monde » (*alaukika*)[49].

Il n'en demeure pas moins que la « réalité » qui fait ainsi irruption dans la pièce interne est aussi théâtrale que le théâtre qu'elle violente. C'est le théâtre lui-même qui crée les conditions de la mise en abyme et de son échec. Tout se passe en effet comme si le théâtre voulait nous faire croire à une sorte d'inclination naturelle des protagonistes de la pièce externe à se donner à eux-mêmes le spectacle de leur histoire. C'est là un schéma récurrent : Lakṣmaṇa presse son aîné d'assister au drame que Vālmīki a tiré de leur geste héroïque ; Vāsavadattā en personne donne l'ordre de représenter la pièce, inspirée de

47. Sur la mise en abyme dans l'*Uttararāmacarita*, voir L. Bansat-Boudon, « L'Épopée mise en scène : l'exemple de l'*Uttararāmacarita* », *Journal asiatique* 288/1 (2000), p. 83-111.

48. P. Claudel, *L'Échange* (seconde version), acte I.

49. Voir L. Bansat-Boudon, *Poétique*, p. 107-108.

ses amours avec le roi Udayana, qu'a composée Sāṅkṛtyāyanī. Force est de constater, toutefois, que ce n'est jamais qu'une situation fictive, que dément la réalité du répertoire dramatique indien, lequel n'offre pas d'exemple de pièces contemporaines de leur auditoire. En effet, les rares exceptions à la règle sont suspectes de prétendre à faire exception. Dans l'*Āgamaḍambara*, on l'a vu, la contemporanéité du spectacle et du spectateur relève du faux-semblant. Quant à la pièce *jaina* du XII^e^ siècle, le *Moharājaparājaya*, « La défaite du roi Égarement », de Yaśaḥpāla, elle a certes pour héros un roi qui pourrait avoir été un quasi-contemporain de l'auditoire, mais l'intrigue le présente comme le vainqueur, non d'un ennemi réel et historiquement daté, mais d'un adversaire tout intérieur, cet « égarement » qui donne son titre au drame[50]. En sorte que la contemporanéité supposée se dilue dans l'allégorie.

Dans le cas de *Priyadarśikā*, les choses se compliquent encore de ce qu'à la confusion des registres d'incarnation dans la pièce interne (Udayana jouant son propre rôle) s'ajoute la confusion des identités dans la pièce externe : car Āraṇyikā, l'actrice que désire ardemment Udayana, est en réalité une princesse que son destin a conduite à prendre le déguisement d'une suivante de la reine Vāsavadattā. Princesse, elle est Priyadarśikā, héroïne éponyme de la pièce ; suivante (et, accessoirement, actrice), elle se fait appeler Āraṇyikā. Sa véritable identité ne sera révélée qu'au dénouement de la pièce externe, si bien que le roi Udayana ne sait pas, dans la représentation en abyme, qu'il courtise une princesse. C'est donc à son insu – mais non pas à l'insu du spectateur de premier degré – que, jouant sur le théâtre cette scène inaugurale de ses amours avec Vāsavadattā, il reproduit la situation amoureuse de sa jeunesse : il courtise bien une princesse, Vāsavadattā alors, Priyadarśikā aujourd'hui.

De surcroît, les deux acteurs, chacun à leur façon, jouent un double jeu : l'actrice n'est pas la suivante que chacun croit qu'elle est ; l'acteur n'est pas l'actrice à qui l'on avait confié le rôle ; il est le personnage lui-même, c'est-à-dire le principal protagoniste de la pièce externe qui joue son propre rôle dans la pièce enchâssée, et pour son propre compte : il entend ainsi séduire l'actrice, comme il a séduit autrefois la princesse que l'actrice incarne. Or, renchérissement de duplicité, la passion qu'éprouve Udayana est partagée par Āraṇyikā. En sorte que, sous couvert de jouer leur rôle, les deux acteurs se déclarent leur flamme : le théâtre cède la place à la réalité – réalité toute dramatique néanmoins, puisque c'est celle de la pièce externe.

Avec la pièce en abyme, le théâtre exhibe ses rouages et ses roueries, mais demeure théâtre. Mieux : la théâtralité de la pièce principale s'en trouve confortée. Paradoxalement, mais c'est le paradoxe qui fait le théâtre, l'échec de la distanciation dans la pièce interne consacre la mise en place de la distanciation dans la pièce externe, dont le spectateur envisage de loin, tel un dieu, les deux niveaux de théâtralité.

---

50. Sur cette œuvre, voir B. Leclère, *Le théâtre de l'Inde médiévale entre tradition et innovation : Le* Moharājaparājaya *de Yaśaḥpāla*, thèse de doctorat, Lyon, Université Jean Moulin, 2007.

C'est pourquoi, sans doute, la mise en abyme est un ressort privilégié de la dramaturgie indienne. Si privilégié que le *Nāṭyaśāstra* lui assigne un registre de jeu spécifique : le *nāṭyāyita*, littéralement le « simili-drame », dont la définition (NŚ XXII 48) souligne deux traits principaux : qu'en matière de mise en abyme il s'agit de temps dans du temps bien plus que de cet espace dans de l'espace à quoi le terme inventé par Gide et emprunté à l'héraldique semble réduire le motif ; que ce « simili-drame » fonctionne comme une métaphore du « vrai » drame dans lequel il s'enchâsse[51].

Une « perception quasi directe »

La doctrine esthétique qu'Abhinavagupta construit à partir de son exégèse du *Nāṭyaśāstra* et, en particulier, de son premier chapitre propose une interprétation philosophique tant de l'effet de réel propre au théâtre que de cette situation fictionnelle particulière qui consiste en l'échec des spectacles en abyme, du moins de la plupart d'entre eux[52].

Au cœur de ces raisonnements, la notion de *pratyakṣakalpapratīti*, ou « perception quasi directe », qu'Abhinavagupta développe, au terme du premier chapitre, dans son exégèse du vers 107[53]. Rien de plus direct, en effet, parmi les expériences artistiques, que l'expérience vécue au théâtre, dans la re-présentation de la réalité, en trois dimensions, avec le geste, la parole et le mouvement, et un homme réel, qui en figure un autre, fictif, devant un troisième, également réel. Et pourtant, rien de moins vrai. « Le théâtre », insiste plus loin Abhinavagupta, « est l'objet d'une perception quasi directe en ce qu'il diffère de ce que l'on connaît pour le vrai et le faux dans la vie réelle »[54].

Non seulement, les concepts de « perception quasi directe » et d'« effet de réel » sont superposables terme à terme (« quasi »/« effet de » ; « perception directe »/« réel »), mais, dans le « quasi », il faut lire la convention théâtrale sous toutes ses formes. Ce que le théâtre présente au spectateur, c'est une action, des héros – mythiques ou imaginaires – hors temps et hors lieu, ainsi qu'un être ambigu, sorte de chimère, qui, pour n'être ni tout à fait l'acteur ni tout à fait le personnage, achève de brouiller les frontières de l'ego et les données spatio-temporelles. Ainsi qu'observe Abhinavagupta, s'il n'y a pas de perception directe de l'acteur, homme réel pourtant, puisqu'il est masqué du personnage, il y a, en revanche, de l'être fictif qu'est le personnage, une perception directe déterminée par ces facteurs de particularisation que sont pour le héros, son nom, et les exploits fameux que ce nom dénote :

> On doit faire en sorte qu'une représentation théâtrale soit l'objet d'une forme particulière de perception : d'une part, en effet, la conscience erronée de percevoir directement tel espace, tel temps, tel acteur – Caitra ou Maitra – s'est

51. Pour l'interprétation du *nāṭyāyita*, voir L. Bansat-Boudon, *Poétique*, p. 350-353 et 377-384.
52. Voir *supra*, p. 221-223.
53. Voir *infra*, notamment n. 55.
54. ABh. *ad* NŚ I 109 (vol. 1, p. 41) : *pratyakṣakalpānuvyavasāyaviṣayaḥ lokaprasiddhasatyāsatyādivilakṣaṇatvāt […] nāṭyam*.

> effacée du fait de tel costume et de tel maquillage [imposant le personnage] ; d'autre part, compte tenu qu'il n'y a pas de perception directe si l'on ne commence par [offrir au spectateur] un minimum de particularisation, l'emploi de noms comme Rāma, etc. – qui dénotent, du fait de leur célébrité même, d'admirables exploits – [permet d'établir le théâtre comme] perception quasi directe, dès lors qu'est ainsi écartée [la difficulté que représenterait] l'impossibilité d'une cognition déterminée [du personnage par le spectateur][55].

Au nombre des « masques » derrière lesquels l'acteur dissimule sa personnalité pour faire advenir le personnage, Abhinavagupta compte les quatre principaux registres de jeu (*abhinaya*) et le complexe protocole de jeu dans lequel ils interviennent[56] : non seulement l'*āhāryābhinaya*, le jeu ornemental, qui regroupe le costume et le fard ainsi que les accessoires, mais aussi le *vācikābhinaya*, le jeu vocal, l'*āṅgikābhinaya*, le jeu corporel et le *sāttvikābhinaya*, le jeu d'émotion – le Fard, la Voix, le Geste et l'Émotion[57].

Aesthetica in nuce

Affranchi de sa condition d'être fini, dans la mesure où il est conscient d'assister à un événement qui n'est pas de ce monde, le spectateur peut tout voir et tout ressentir impunément, s'abandonnant à la jouissance esthétique pour laquelle il est venu au théâtre[58]. Telle est la véritable « sensibilité » (*sahṛdayatva*)[59], et non cette apparence de sensibilité qui prend la forme d'un tumulte des affects, et n'est qu'une émotivité incontrôlée.

Le principe premier du théâtre, sa vérité, sont là, dans l'articulation des dispositifs de distanciation, et dans la conscience qu'en a plus ou moins confusément le spectateur, en un mot, dans le consentement au sincère artifice

---

55. ABh. *ad* NŚ I 107 (vol. 1, p. 36) : *tenānuvyavasāyaviśeṣaviṣayīkāryaṃ nāṭyam / tathā cāhāryaviśeṣādinā nivṛtte taddeśakālacaitramaitrādinaṭaviśeṣapratyakṣābhimāne / viśeṣaleśopakrameṇa ca vinā pratyakṣāpravṛtter āpāte* [version corrigée par R. Gnoli, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta. 2nd Edition Revised and Enlarged*, Bénarès, Chowkhamba Sanskrit Series Office ("Chowkhamba Sanskrit Studies" 62) 1968, p. 91] *rāmādiśabdasyātropayogāt prasiddhatadarthatayādaraṇīyacaritavācakasyāsaṃbhāvanāmātranirākaraṇenānuvyavasāyasya pratyakṣakalpatā* [avec adoption de la leçon de Gnoli] ; le texte est partiellement corrompu, mais le sens du passage n'est pas douteux.

56. ABh. *ad* NŚ I 107 (vol. 1, p. 36) : *[…] abhinayacatuṣṭayena svarūpapracchādanaṃ […] tan nāṭyam*.

57. Sur ces notions, et la théorie parallèle du *sāmānyābhinaya* et du *citrābhinaya*, voir L. Bansat-Boudon, *Poétique*, p. 145-147 et 341-387, et *Pourquoi le théâtre ?*, p. 154-172.

58. ABh. *ad* NŚ I 107 (vol. 1, p. 35) : *nāṭye tu pāramārthikaṃ kiṃcid adya me kṛtyaṃ bhaviṣyatītyevaṃbhūtābhisaṃdhisaṃskārābhāvāt sarvapariṣatsādhāraṇapramodasāraparyantavirasanādaraṇīyalokottaradarśanaśravaṇayogī bhaviṣyāmītyabhisaṃdhisaṃskārād […] vimalamukurakalpībhūtanijahṛdayaḥ […] sāmājikaḥ […]*, « Mais au théâtre, le spectateur, loin d'éprouver aucune inclination à penser : "Aujourd'hui, je vais accomplir quelque chose de réel", pense plutôt : "Aujourd'hui, je vais voir et entendre une chose extraordinaire (*lokottara*), une chose qui mérite mon attention, d'où le déplaisir (*virasana*) est tout à fait absent, dont l'essence est faite d'exultation, où communie toute l'assistance". Son cœur devient alors comme un miroir limpide […] » ; la suite de cet important passage est citée *infra*, p. 232.

59. Notion développée plus loin, p. 228 *sq.*

du théâtre. Le théâtre lui-même travaille ouvertement à cet effet, puisque la représentation de la fiction dramatique proprement dite est précédée du prologue, qui, non seulement introduit le thème de la pièce, mais assure la transition entre réalité et fiction. Le « protagoniste » du prologue est en effet l'acteur (le Sūtradhāra et un membre de la troupe), un être encore de ce monde, qui se change, sous les yeux de l'auditoire, dans le personnage qui lui a été attribué[60]. Une fois de plus, néanmoins, la « réalité » du prologue n'est rien de plus qu'un procédé dramatique. L'acteur tient le rôle de l'Acteur et dit son texte ; il joue à être sa fonction. Il y a là une ruse sincère, que le commentaire d'Abhinavagupta ne manque pas de déceler : « L'impression latente qui consiste [pour le spectateur] à savoir, grâce au prologue, qu'il regarde un acteur, contribue à [installer le] théâtre »[61].

Je reviendrai sur ce point[62], mais, auparavant, j'aimerais insister sur le fait que je rends compte, ici, du point de vue d'Abhinavagupta, donc d'un état de la théorie esthétique qui correspondrait à ce qu'elle était au début du XI^e^ siècle. Des théoriciens ultérieurs comme Śāradātanaya et Sāgaranandin, auteurs, respectivement, du *Bhāvaprakāśa* (XII^e^ siècle) et du *Nāṭakalakṣaṇaratnakośa* (XIII^e^ siècle), défendent l'idée d'un *nāṭaka* dont le royal héros serait contemporain de l'auditoire[63], non sans ajouter que, en ce cas, l'histoire vraie de ce roi contemporain est transformée en fiction par la grâce d'une intrigue strictement conforme aux règles dramatiques[64]. La contemporanéité, dès lors, serait elle-même fictive, à un certain degré. Faut-il voir dans cette innovation une simple hypothèse d'école et une inflation toute théorique ? Nous n'avons pas d'exemple, en effet, de pièces des XI^e^-XIII^e^ siècles qui portent explicitement sur la scène des faits contemporains de l'auditoire[65].

---

60. Notons que les prologues de Bhāsa font exception ; voir L. Bansat-Boudon (dir.), *Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2006.

61. ABh. *ad* NŚ I 107 (vol. 1, p. 35) : *prastāvanādinā naṭajñānajasaṃskārasācivyam […] tan nāṭyam*.

62. Voir *infra*, p. 230.

63. *Bhāvaprakāśa* I 18 et *Nāṭakalakṣaṇaratnakośa* I 51-53. Cf. Y. Yatiraja Swami of Melkot – K. S. Ramaswami Sastri Siromani (éd.), *The Bhāvaprakāśana of Śāradātanaya,* Baroda, Oriental Institute ("Gaekwad's Oriental Series" 45), 1930, p. 200*;* M. Dillon (éd.)*, The Nāṭakalakṣaṇaratnakośa of Sāgaranandin* I: *Text*, Londres, Oxford University Press, 1937, p. 3.

64. Sur ce point, voir B. Leclère, *Le théâtre de l'Inde médiévale*, p. 67.

65. Voir *supra*, p. 223, le cas du *Moharājaparājaya*. Les hasards des calendriers et des discussions ont fait que, avant la réception des épreuves de cet article, Sheldon Pollock a attiré mon attention sur son article « The Death of Sanskrit ». Il y défend la thèse inverse, appliquée à un corpus dramatique postérieur à l'époque d'Abhinavagupta. Prenant l'exemple du roi-dramaturge de Vijayanagara, Kṛṣṇadevarāya, et de sa pièce, le « Mariage de Jāmbavatī » (*Jāmbavatīpariṇaya*), S. Pollock pose le principe de l'émergence d'une « esthétique de Vijayanagar » (p. 403), profondément historico-politique, qui s'affranchirait, aux XV^e^-XVI^e^ siècles, des canons antérieurs, en particulier de l'interdit de la contemporanéité. La question mérite d'être considérée, même si ce n'est pas ici le lieu d'en débattre. Je me bornerai à dire que, en ce cas, le prologue de l'*Āgamaḍambara* (*supra*, p. 218-219) pourrait s'entendre comme le premier manifeste d'une esthétique nouvelle en voie de constitution. Les réserves que j'ai précédemment formulées restent néanmoins valides, d'autant que le « Mariage de Jāmbavatī » n'est contemporain de son auteur et de son auditoire que par implication ou métaphore, puisqu'il

Au terme de cet examen de l'*Abhinavabhāratī*, on en appréciera la virtuosité, qui fait apparaître, sous la linéarité diégétique du récit étiologique, la cohérence d'une pensée esthétique en formation. C'est, en effet, aux épigones de Bharata que revient le mérite de sa théorisation, en particulier à la lignée d'exégètes cachemiriens du *Nāṭyaśāstra* à laquelle appartiennent Abhinavagupta et ses maîtres, au premier rang desquels il place Bhaṭṭa Nāyaka, auteur du *Hṛdayadarpaṇa*, et Bhaṭṭa Tauta, son précepteur direct en matière d'esthétique, auteur du *Kāvyakautuka*, œuvre aujourd'hui perdue comme celle de Bhaṭṭa Nāyaka[66].

Kuiper et l'interprétation du mythe d'origine

Ainsi s'aperçoit-on, pour peu que l'on se conforme à la lecture que fait Abhinavagupta du premier chapitre du *Nāṭyaśāstra*, que la chronologie des enfances du théâtre se laisse reconstruire différemment de ce que propose Kuiper, dans *Varuṇa and Vidūṣaka* (p. 194) :

> According to this legend the first dramatical performance, after Brahmā had created the art as a fifth Veda, took place immediately after Indra's victory over the Daityas and Asuras and consisted of an imitation of his fight and victory.

Je dirais plutôt, en effet, que le combat des dieux et des démons mis en scène dans la représentation archétypale n'est pas, comme Kuiper l'affirme, celui qui vient de s'achever – et cela d'autant plus que l'*Indradhvajamaha*, qui fournit l'occasion de la première représentation, n'est pas le combat réel d'Indra contre les Daitya, mais sa reproduction symbolique, autrement dit sa ritualisation[67].

D'autre part, il résulte des raisonnements présentés par Abhinavagupta, dans sa glose à cet épisode inaugural, que le théâtre est fait pour des *sahṛdaya*, c'est-à-dire des spectateurs sensibles et intelligents, qui savent distinguer entre la vie et le théâtre[68]. Les dieux en sont le prototype, tandis que les

met en scène la *fiction* d'un épisode mythique (*Bhāgavatapurāṇa* X 56) dont Kṛṣṇa est le protagoniste – et cela, quelle que soit l'évidente parenté de nom et de situation entre le héros divin, Kṛṣṇa, et Kṛṣṇadevarāya, le roi-dramaturge dont l'histoire consigne qu'un monarque vaincu lui a remis son royaume et sa fille, comme Jāmbavān fit autrefois pour Kṛṣṇa dans l'épisode du *Bhāgavatapurāṇa* porté sur le théâtre. Cf. S. Pollock, « The Death of Sanskrit », *Comparative Studies in Society and History* 43 (2001), p. 392-426 (p. 402 *sq.*).

66. Voir le témoignage d'Abhinavagupta qui cite Bhaṭṭa Nāyaka dans sa glose au chapitre VI (le chapitre du *rasa*, vol. 1, p. 276) ; cf. J. L. Masson – M. V. Patwardhan, *Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics,* Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1969 (1985), p. 20-21.

67. Au reste, Kuiper reconnaît plus ou moins ce statut à l'*Indradhvajamaha*, dans une incise : « […] the first performance not only took place immediately after Indra's cosmogonical fight (here apparently an annual re-iteration of the primordial fight, connected with the celebration of his banner festival) […] ».

68. Pour une définition du *sahṛdaya*, voir *Locana ad* DhĀL, *vṛtti ad* I 1, p. 38 : *yeṣāṃ kāvyānuśīlanābhyāsavaśād viśādibhūte manomukure varṇanīyatanmayībhāvanayogyatā te svahṛdayasaṃvādabhājaḥ sahṛdayāḥ*, « Ceux qui ont la faculté de s'identifier à l'objet de la description, le miroir de leur cœur rendu limpide par l'étude et la pratique assidue de la poésie, ceux-là, dont le cœur répond [à celui du poète], ce sont les *sahṛdaya* ».

démons, qui prennent le théâtre pour la réalité, qui n'ont rien compris à son « mentir vrai », représentent l'homme insensible, *ahṛdaya*.

C'est pourquoi je confesse ma réticence à suivre Kuiper, quelle que soit mon admiration pour son magistral ouvrage, quand il s'aventure sur le terrain, combien peu sûr, de l'interprétation « magique » ou « magico-rituelle » appliquée aux forces en présence dans la première représentation, d'autant que la rhétorique même de Kuiper (à savoir l'emploi des incises et des guillemets) souligne, probablement à son insu, la faiblesse de ses conclusions (p. 194) :

> While the gods were elated, the Asuras were disconcerted because (as we may add) this « imitation » was in fact a new defeat by magical-religious means,

et, plus loin (p. 194-195) :

> Every dramatic performance has potentially a dangerous « magical » power which arouses the resistance of an obstruction by fiendish spirits.

Sur quoi se fonde, en effet, l'interprétation de Kuiper selon laquelle l'hostilité des Asura à la première représentation tient à ce qu'ils ont perçu le spectacle comme un « moyen magico-religieux » de leur infliger une nouvelle défaite ? Est-ce sur l'« efficacité mimétique » (« the efficaciousness of imitation » a-t-il dit plus haut) qui caractériserait toute représentation dramatique définie comme une imitation – efficacité qui serait, aux yeux des Asura, responsable d'une réactualisation (« magique ») de la défaite montrée sur la scène ? Peut-être, mais l'analyse, plus ou moins ethnologisante, et qui prend appui sur des façons de penser typiquement occidentales – le recours à la magie (toujours « dangereuse » !) –, me paraît contestable. Il est à noter, du reste, que Kuiper, pourtant lecteur de l'*Abhinavabhāratī*, ne découvre, dans le *Nāṭyaśāstra*, aucun linéament d'une doctrine esthétique en formation, ou qu'il préfère ignorer cette dimension du mythe.

La seule « magie » (le terme employé, ici, au v. 66a, est *māyā*[69]) que l'on soit autorisé à déceler dans le récit du *Nāṭyaśāstra*, c'est celle dont les démons font usage à l'encontre du spectacle, en se rendant invisibles pour paralyser les acteurs et frapper l'auditoire de stupeur, et celle, non moins puissante, d'Indra[70], puisqu'elle a la capacité d'annuler la première : se concentrant, Indra brise le charme de l'invisibilité, reconnaît les Asura pour les auteurs du méfait, et entreprend de les en châtier.

Sensibilité

Le spectacle lui-même, cependant, n'est pas doté de pouvoirs magiques susceptibles de susciter l'assaut des Asura. Son seul pouvoir est esthétique, et les dieux en retirent un plaisir extrême. Symétriquement, seule l'insensibilité des démons, leur incapacité à percevoir le théâtre comme un objet esthé-

---

69. NŚ I 66 : *tataḥ tair asurair sārdhaṃ vighnā māyām upāśritāḥ / vācaś ceṣṭāṃ smṛtiṃ caiva stambhayanti sma nṛtyatām //*, « Alors, les Vighna et les Asura, ayant recours à leur *māyā*, paralysèrent la parole, le geste et la mémoire des acteurs ».

70. Indra est le dieu le plus doué de *māyā* ; cf. *Ṛgveda* VI 47, 18 : *índro māyā́bhiḥ pururū́pa īyate*, « Indra assume une pluralité de formes grâce à ses pouvoirs magiques ».

tique, motive l'attaque qu'ils lancent contre la représentation[71]. Ainsi que le développera plus loin la glose au vers 107, ils ne décèlent dans le spectacle de leurs actions qu'une imitation grossière, qui, de surcroît, comme toute imitation, se voudrait grotesque :

> En vérité, c'est pour avoir eu le sentiment de cette imitation que les Daitya ont eu le cœur troublé : « de cette façon, on nous tourne en ridicule ». Et ceux qui redoutent le ridicule, ils quittent la place, mais ils ne la quitteraient pas s'ils étaient instruits [de l'essence du théâtre – s'ils accédaient au statut de *sahṛdaya*][72].

Et c'est à Brahmā de faire leur éducation. L'épisode implique une discussion sur la *mimèsis* (car il n'est pas inintéressant de replacer le débat dans la perspective des raisonnements occidentaux), qui est bien plus qu'une imitation (*anukaraṇa*) ordinaire. La *mimèsis* suppose, en effet, un traitement proprement dramatique de la simple posture imitative, toujours suspecte, on l'a vu, d'une intention de dérision. Qu'est-ce que la *mimèsis*, sinon une imitation grandie, exhaussée, par les moyens considérables dont se dote la théâtralité ? C'est ce qu'enseigne Brahmā, au vers 107 – « Le théâtre est une célébration (*anukīrtana*) des sentiments du triple monde tout entier »[73] –, comme s'il était désireux, dans cet ultime effort pour convertir les démons à l'expérience esthétique, d'affiner une définition du théâtre qui le bornerait à être une « imitation des Sept îles », autant dire une imitation du monde[74]. La définition du théâtre comme *anukīrtana* implique la succession d'écarts où se fonde la théâtralité, car il s'agit d'une « célébration » imitante qui se fait « d'après » (*anu-*) la réalité, et contient, de ce fait, représentation. Aux nombreuses perfections – dramaturgiques, poétiques, prosodiques, linguistiques – du texte dramatique s'ajoutent les fastes d'un spectacle qui exclut tout réalisme[75]. C'est ainsi que le théâtre excède le monde.

Au long d'un dialogue serré avec les Asura (vv. 99-119), Brahmā entreprend donc de leur expliquer le théâtre. Sa harangue-plaidoirie leur démontre que, en accord avec sa parfaite équanimité à l'égard de toutes les créatures dont il est le Grand-père commun – c'est en sa qualité de Pitāmaha qu'il est

---

71. Leur attitude est en cela comparable à celle de Vāsavadattā quittant la salle de théâtre sous l'empire de la colère, à cette différence près que le défaut de sensibilité est inhérent à la nature même des démons, incapables de faire la différence entre théâtre et réalité, tandis que le défaut de sensibilité dont fait montre Vāsavadattā est imputable à une faille supplémentaire dans le dispositif dramatique : non seulement, Vāsavadattā est au spectacle de sa propre histoire (comme les démons, dans la représentation archétypale), mais l'acteur de la pièce interne (le roi Udayana) est le personnage lui-même.

72. NŚ I 107 et ABh. *ad loc.* (vol. 1, p. 35) : *tadbuddhyaiva hi daityānāṃ hṛdayakṣobhaḥ evambhūtā vayam upahāsabhājanam iti / upahāsyatābhīravaś ca nivartante tataḥ / na tūpadeśena*. On voit qu'Abhinavagupta, loin d'envisager une « efficacité mimétique », comme fait Kuiper, parle de dérision mimétique, de parodie.

73. NŚ I 107b : *trailokasyāsya sarvasya nāṭyaṃ bhāvānukīrtanam //.*

74. C'est au vers 117b : *saptadvīpānukaraṇaṃ nāṭyam etad bhaviṣyati //*, « L'imitation des Sept Îles, ce sera le théâtre ».

75. Voir L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ?*, p. 18-20, et 178-179.

essentiellement invoqué dans le premier chapitre –, le théâtre qu'il a créé rend compte, sans arbitraire ni partialité, de la complexe réalité du monde[76].

C'est pourquoi, poursuit Brahmā, le théâtre doit être un moment de trêve, où dieux et démons seraient au spectacle de leur éternel combat, et non plus engagés dans la furie de leur lutte réelle, où même les champions de l'*adharma*, les démons, devraient pouvoir assister à la représentation des conduites bonnes et mauvaises, y goûter à la jouissance esthétique en même temps que tirer la leçon du spectacle : agir selon le *dharma*.

Mais à cela, une condition : prendre le théâtre pour ce qu'il est, non pas le monde, mais la représentation du monde ; en d'autres termes, être continûment conscient du « contrat de feintise » – la formule est de Schaeffer[77] – qui scelle la théâtralité et la relation esthétique entre spectacle et spectateur. Ce même contrat de feintise que Charles Malamoud place au principe de la théâtralité du rituel védique[78], et qui se retrouve, appliqué à la littérature en général, dans la notion forgée par Coleridge de « willing suspension of disbelief », cette « suspension consentie de l'incrédulité » qui est, pour le spectateur ou le lecteur, la condition de sa « foi poétique » dans les prestiges imaginaires qui lui sont proposés[79]. Être spectateur, c'est donc se prêter à l'expérience esthétique.

La reconnaissance du caractère supra-mondain, extra-ordinaire (*alaukika*), du théâtre détermine ainsi, dans les raisonnements indiens, la distribution de la société – divine ou mortelle – en êtres sensibles (*sahṛdaya*) et insensibles (*ahṛdaya*), dichotomie esthético-psychologique qui est également une dichotomie sociale, morale et spirituelle.

En effet, puisque saveur et savoir, émotion esthétique et instruction, sont indissociables, il s'avère que l'être sensible est aussi l'être dharmique, tandis que l'insensible est adharmique. Comme, d'autre part, dans le mythe d'origine, dieux et démons sont les figures emblématiques de ces catégories, il ne

---

76. Voir NŚ I 118 et ABh. *ad loc.* Cf. *infra*, p. 231. Ici, les paroles de Brahmā sonnent comme celles de Kṛṣṇa dans *Bhagavadgītā* IX 29 : *samo 'haṃ sarvabhūteṣu na me dveṣyo 'sti na priyaḥ,* « Je suis le même pour tous les êtres. Je n'aime ni ne hais […] ». V. L. S. Pansikar (éd.)*, The Bhagavadgītā with the Śāṅkarabhāṣya Comm. and the Subcomm. of Ānandagiri, the Nīlakaṇṭhī Comm., the Bhāṣyotkarṣadīpikā Comm. of Dhanapati, the Śrīdharī Comm., the Gītārthasaṅgraha Comm. of Abhinavagupta, and the Gūḍārthadīpikā Comm. of Madhusūdana with the Gūḍārthatattvāloka Subcomm. of Dharmadatta (Bacchāśarman)*, Bombay, Nirnaya Sagar Press, 1912. Traduction S. Lévi – J. T. Stickney (trad.), *Bhagavad-Gītā*, Paris, Adrien Maisonneuve ("Librairie d'Amérique et d'Orient"), 1938.

77. O. Ducrot – J. M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Paris, Seuil, 1995.

78. Ch. Malamoud, « Rite, simulacre, théâtre », p. 33.

79. « In this idea originated the plan of the "Lyrical Ballads;" in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith ». S. T. Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, Londres, J. M. Dent/New York, E. P. Dutton, 1975 (1817^1, 1847^2), ch. XIV.

reste plus qu'à réfléchir à la vérité d'une pareille équation : l'être insensible serait démoniaque, l'être sensible divin.

La sensibilité : tel serait donc, en dernière instance, le principe organisateur de la distribution entre registre divin et registre démoniaque. Car l'on a toujours la liberté d'échapper à sa condition, pour peu qu'on y soit résolu et que l'on reçoive l'enseignement approprié. Et, ajoute Brahmā, le théâtre est l'un des moyens de cet enseignement. Dans sa glose au discours par lequel Brahmā entend prouver aux Asura son impartialité : « Il faut connaître le théâtre pour ce qui montre les exploits des dieux, des Asura, des rois, des maîtres de maison et des *brahmarṣi* »[80], Abhinavagupta fait dire au dieu créateur du théâtre que, parmi les Asura aussi, on trouve des êtres vertueux et dignes de louange : « Par conséquent, là où Bali, Prahlāda, et d'autres, sont célébrés pour leur observance du *dharma*, ou pour leur générosité sincère et spontanée, celui-là aussi [à savoir l'Asura] est glorifié comme le support [des exploits montrés sur la scène] »[81]. De la même façon, proprement éduqués – ce à quoi Brahmā s'emploie longuement, en cette fin du premier chapitre –, les démons, tout démons qu'ils sont, peuvent espérer se muer en parfaits *sahṛdaya*.

Jouissance esthétique et savoir du Soi

Les dieux et les démons n'incarnent pas seulement le respect ou l'irrespect du *dharma*, deux façons de vivre dans le monde, deux morales. Ils figurent également deux modes d'être au monde, pour peu que l'on envisage cet être au monde du point de vue de la délivrance, toujours à l'horizon de l'existence humaine et si profondément constitutive des systèmes indiens de représentation que la norme brahmanique l'admet deux fois dans le système du *varnāśramadharma*, comme le quatrième et dernier « but de l'homme » (*puruṣārtha*), et comme celui des *puruṣārtha* qu'elle affecte aux deux derniers *āśrama*, ou stades de la vie, ceux du *vānaprastha* et du *saṃnyāsin*, l'un et l'autre des *mumukṣu*, des aspirants à la délivrance.

La délivrance consiste à s'affranchir de la finitude sous toutes ses formes, y compris la nescience qui entrave la lucidité du Soi. C'est ainsi que l'éternel conflit des dieux et des démons représente aussi celui qui oppose savoir et ignorance du Soi. « La création des dieux et des démons », observe Abhinavagupta dans le préambule au *Gītārthasaṃgraha*, son commentaire à la *Bhagavadgītā,* « est celle du savoir et de la nescience. C'est pourquoi, cet enseignement de la voie de la délivrance [qu'est la *Bhagavadgītā*] s'ouvre sur le récit [qui met en scène] cela [le conflit du savoir et de la nescience, autrement dit, le doute qui terrasse Arjuna sur le champ de bataille] »[82].

Voilà qui permet d'affecter à cette sensibilité un autre enjeu que le plaisir esthétique et l'édification. L'expérience esthétique est le lieu même

---

80. NŚ I 118 : *devānām asurāṇāṃ ca rājñām atha kuṭumbinām / brahmarṣīṇāṃ ca vijñeyaṃ nāṭyaṃ vṛttāntadarśakam //.*

81. ABh. *ad loc.* (vol. 1, p. 41) : *ata eva yatra nirvyājasahajaudāryadharmādiviṣaye baliprahlādaprabhṛteḥ prasiddhis tatra so 'pyudīrita āśrayatvena.*

82. *Avataraṇikā* ad *Gītārthasaṃgraha* : *devāsurasṛṣṭiś ca vidyāvidyāmayīti tatkathopakramaṇam eva mokṣamārgopadeśanam.* Cf. V.L.S. Pansikar (éd.), *The Bhagavadgītā.*

de l'expérience du Soi, en ce que la déréalisation esthétique est la condition d'une réalisation spirituelle vécue comme « émerveillement » (*camatkāra*) « félicité » (*ānanda*) et « repos dans le Soi » (*ātmaviśrānti*), notions que partagent esthétique et mystique dans les spéculations du śivaïsme non dualiste du Cachemire. Le savoir du Soi s'éprouvant comme saveur du Soi, l'on comprend que la jouissance esthétique soit l'un de ses modes privilégiés de réalisation.

Il y a là un thème favori d'Abhinavagupta, dans l'*Abhinavabhāratī,* et ailleurs dans son œuvre. Je n'en donnerai qu'un exemple, emprunté au commentaire à ce même premier chapitre du *Nāṭyaśāstra*, qui montre comment l'expérience esthétique donne accès au savoir du Soi :

> Une fois que, grâce à l'entrée des autres personnages et à l'écoute du texte dramatique, il a acquis la conviction que Rāma et Rāvaṇa sont devant lui – conviction que ne circonscrit aucune appartenance à un lieu ou à un temps déterminé – le spectateur voit chaque objet à travers son propre Soi, [et cela bien que le spectacle] se poursuive, pendant cinq ou six jours, car son esprit ne fait plus qu'un désormais avec son propre Soi, pour avoir pénétré au cœur de ces exploits avec un sentiment d'émerveillement[83].

Or, dans le système du śivaïsme non dualiste cachemirien, la délivrance n'est pas autre chose que le savoir du Soi (*ātmajñāna*), avec, pour conséquence, qu'elle est conçue comme délivrance en cette vie (*jīvanmukti*) : c'est l'accès, en cette vie même, au savoir du Soi qui conditionne l'accès à la délivrance, non l'événement, au demeurant trivial, qu'est l'anéantissement de l'enveloppe corporelle, au moment de la mort[84]. Et quoi de plus incarné que l'expérience du Soi qui caractérise, au théâtre, le spectateur ? C'est, en effet, au cœur même de la fête sensible qu'il accède à la lucidité émerveillée de l'émancipation. Car le théâtre indien, enchaînant les prestiges – texte, jeu, musique, chant, danse –, apparaît au spectateur comme un éblouissant cercle de feu (*alātacakra*)[85] dont il est étourdi jusqu'au « transport » dans un autre registre de la réalité et de son être[86]. On serait ainsi tenté de faire le portrait du spectateur en délivré-

---

83. ABh. *ad* NŚ I 107 (vol. 1, p. 35) : *pāṭhyakārṇanapātrāntarapraveśavaśāt samutpanne deśakālaviśeṣāveśānāliṅgite […] rāmarāvaṇādiviṣayādhyavasāye […] bhavat pañcaṣair divasaiḥ sacamatkāratadīyacaritamadhyapraviṣṭasvātmarūpamatiḥ svātmadvāreṇa viśvaṃ tathā paśyan pratyekaṃ sāmājikaḥ […].* Je présente ici une version remaniée de la traduction proposée dans mes travaux antérieurs.

84. Ces raisonnements sont le principal enjeu d'un texte philosophique d'Abhinavagupta, le *Paramārthasāra*, qui se présente comme un compendium de la doctrine du śivaïsme non dualiste cachemirien. Voir mon introduction à la traduction commentée du *Paramārthasāra,* L. Bansat-Boudon (éd., trad.) – K. D. Tripathi (trad.), *An Introduction to Tantric Philosophy: The Paramārthasāra of Abhinavagupta with the Commentary of Yogarāja*, Londres/New York, Routledge ("Routledge Studies in Tantric Traditions" 3), 2011, p. 17-18, 26-32, 34-44.

85. Sur la métaphore du « cercle de feu » appliquée à la représentation (NŚ XXVIII 7), voir L. Bansat-Boudon, *Poétique*, p. 62 et 403.

86. Voir ABh. *ad* NŚ I 107, cité *supra*, p. 229 ; également, *Pourquoi le théâtre ?*, p. 280-283.

vivant, quand même cet accomplissement, qui reste confiné dans les limites temporelles de la représentation, serait toujours à recommencer[87].

Références bibliographiques

L. Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, École française d'Extrême-Orient ("Publications de l'École française d'Extrême-Orient" 169), 1992.

L. Bansat-Boudon, « L'Épopée mise en scène : l'exemple de l'*Uttararāmacarita* », *Journal asiatique* 288/1 (2000), p. 83-111.

L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris, Mille et une nuits ("Les Quarante piliers"), 2004.

L. Bansat-Boudon (dir.), *Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 2006.

L. Bansat-Boudon (éd., trad.) – K. D. Tripathi (trad.), *An Introduction to Tantric Philosophy: The Paramārthasāra of Abhinavagupta with the Commentary of Yogarāja*, Londres/New York, Routledge ("Routledge Studies in Tantric Traditions" 3), 2011.

S. T. Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions: Edited with an Introduction by George Watson*, Londres, J. M. Dent – New York, E. P. Dutton, 1975 (1817[1], 1847[2]).

B. Croce, « Aesthetica in nuce », dans *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991 [1re éd. italienne 1928].

P. Claudel, *L'Échange,* dans P. Claudel*, Théâtre* II*,* Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 2011.

M. Dillon (éd.)*, The Nāṭakalakṣaṇaratnakośa of Sāgaranandin* I: *Text,* Londres, Oxford University Press, 1937.

O. Ducrot – J. M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Paris, Seuil, 1995.

R. Gnoli, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta. 2nd Edition Revised and Enlarged*, Bénarès, Chowkhamba Sanskrit Series Office ("Chowkhamba Sanskrit Studies" 62), 1968 (Rome 1956[1]).

W. Halbfass, « Indian Philosophers on the Plurality of Religious Traditions » dans P. Gaeffke – D. A. Utz (dir.), *Identity and Division in Cults and Sects in South Asia: Proceedings of the South Asia Seminar* I, 1980-1981, Philadelphia, Department of South Asia Regional Studies, 1984, p. 58-64.

M. Kaul Shāstrī (éd.), *Īśvarapratyabhijñā Vivritivimarśinī by Abhinavagupta*, Srinagar, Research Department, Jammu & Kashmir Government ("Kashmir Series of Texts and Studies" 60, 62, 65), 1938-1943.

F. B. J. Kuiper, *Varuṇa and Vidūṣaka: On the Origin of the Sanskrit Drama*, Amsterdam/Oxford/New York, North-Holland Publishing Company, 1989.

87. Voir *supra*, p. 219-220, l'usage qu'Abhinavagupta fait de NŚ I 11b (*dṛśyaṃ śravyaṃ ca yad bhavet*) dans le contexte de l'exposé d'Utpaladeva sur la *jīvanmukti*. Sur la différence entre expérience esthétique et expérience spirituelle, voir L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ?*, p. 273-284.

B. Leclère, *Le théâtre de l'Inde médiévale entre tradition et innovation : Le* Moharājaparājaya *de Yaśaḥpāla*, thèse de doctorat, Lyon, Université Jean Moulin, 2007.

S. Lévi, *Le théâtre indien*, Paris, H. Champion ("Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences philologiques et historiques" 83), 1890 (1963).

S. Lévi – J. T. Stickney (trad.), *Bhagavad-Gītā*, Paris, Adrien Maisonneuve ("Librairie d'Amérique et d'Orient"), 1938.

Ch. Malamoud, « Rite, simulacre, théâtre. Observations sur les éléments dramatiques dans le culte solennel védique », *Puruṣārtha* 20 (1988) : *Théâtres indiens*, p. 25-43.

J. L. Masson – M. V. Patwardhan, *Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics,* Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1969 (1985).

R. S. Nagar (éd.), *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī*, Delhi/Ahmedabad, Parimal Publications ("Parimal Sanskrit Series" 4), 1981-1984.

V. L. S. Pansikar (éd.), *The Bhagavadgītā with the Śāṅkarabhāṣya Comm. and the Subcomm. of Ānandagiri, the Nīlakaṇṭhī Comm., the Bhāṣyotkarṣadīpikā Comm. of Dhanapati, the Śrīdharī Comm., the Gītārthasaṅgraha Comm. of Abhinavagupta, and the Gūḍārthadīpikā Comm. of Madhusūdana with the Gūḍārthatattvāloka Subcomm. of Dharmadatta (Bacchāśarman)*, Bombay, Nirnaya Sagar Press, 1912.

S. Pollock, « The Death of Sanskrit », *Comparative Studies in Society and History* 43 (2001), p. 392-426.

V. Raghavan – A. Thakur (éd.), *Āgamaḍambara otherwise called Ṣaṇmatanāṭaka of Jayanta Bhaṭṭa*, Darbhanga, Mithila Institute ("Mithila Institute Series Ancient Text" 7), 1964.

P. Śāstrī (éd.), *The Dhvanyāloka, with the Locana & Bālapriyā Commentaries by Abhinavagupta & Śrī Rāmaśāraka, with the Divyañjana Notes by Śrī Mahādeva Śāstrī*, Bénarès, Chowkhamba Sanskrit Series Office ("Kashi Sanskrit Series" 135: "Alaṃkāra Section" 5), 1940.

P. Vidal-Naquet, *Le Miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Y. Yatiraja Swami of Melkot – K. S. Ramaswami Sastri Siromani (éd.), *The Bhāvaprakāśana of Śāradātanaya,* Baroda, Oriental Institute ("Gaekwad's Oriental Series" 45), 1930.

LE THÉÂTRE INDIEN ET LA SÉANCE CHAMANIQUE

Edwin Gerow
Reed College, Portland[1]

The mind of man is capable of anything – because everything is in it, all the past as well as all the future. What was there after all ? Joy, fear, sorrow, devotion, valor, rage – who can tell ? – but truth – truth stripped of its cloak of time.
Joseph Conrad, *Heart of Darkness*

Au football, tout est compliqué par la présence de l'équipe adverse.
Jean-Paul Sartre
(cité dans *Le Monde*, 22 juin 2010)

Introduction

Je me propose dans cet essai de revoir la célèbre théorie d'Abhinavagupta sur la genèse du sentiment « théâtral » (*rasa*) à la lumière de l'expérience que Michel Leiris a faite en Éthiopie dans les années trente des pratiques « chamaniques » qui lui ont rappelé en maints endroits celles « du théâtre »[2]. Cette perspective peut-être inattendue permettra-t-elle de formuler des aperçus intéressants sur le théâtre d'Abhinavagupta et sa psychologie ? Aidera-t-elle à mieux comprendre (ou à mieux situer) le curieux rapport entre le théâtre et le monde « surnaturel » proposé par Abhinavagupta et les autres dévots cachemiriens du dieu « théâtral » Śiva ? Cette entremise *a priori* insolite pourra-t-elle en outre nous permettre de présenter sous un jour nouveau ce qu'Abhinavagupta et son école doivent à la longue tradition de

1. J'exprime ici mes remerciements à Lyne Bansat-Boudon, qui a bien voulu lire les précédentes moutures de cet essai, et y apporter plusieurs améliorations.

2. Voir le recueil J. Jamin (éd.), *Leiris : Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996, qui regroupe notamment *L'Afrique fantôme* (et particulièrement p. 546-801 [extraits du journal de l'auteur datés du 12 juillet au 3 décembre]), *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* (p. 947-1061), *La croyance aux génies zar en Éthiopie du Nord* (p. 921-945).

manipulation rituelle du surnaturel qui fleurit dès les rites cosmologiques des Brāhmaṇa – si remarquablement commentés par notre hôte d'aujourd'hui, Charles Malamoud ?

Mircea Eliade à propos du chamanisme

Il est vrai que ni les pratiques de transe que Leiris a rencontrées en Éthiopie, ni le « transport » affectif du spectateur *śaiva* ne correspondent exactement à la notion de chamanisme élaborée par Mircea Eliade dans son étude magistrale sur ce sujet[3], qui se donnait la contrainte de formuler au préalable une notion du chamanisme susceptible de le différencier d'autres formes de mysticisme, de magie, ou de guérison. Pour Eliade, le chamanisme authentique est surtout celui de l'Asie centrale, que signalent plusieurs traits distinctifs, et la source même du mot *chamane*, emprunté à la langue Tungus. Parmi ces traits, on relève l'idée d'un *spécialiste* reconnu par la communauté pour son aptitude à entrer en contact à volonté avec le monde d'« en haut », ou encore avec le principe suprême, plus ou moins cachés au commun des mortels – un *savoir* souvent hérité que le chamane seul sait déployer et qui pour l'essentiel consiste en sa capacité à se mettre dans un état de transe, conçue comme le véhicule qui lui permettra d'accomplir le trajet entre ce monde-ci et cet « ailleurs ». D'autre part, le chamane est un guérisseur, et la *guérison* ne peut s'effectuer que grâce au contact établi avec l'autre monde, un monde à l'encontre du nôtre : exempt de corruption, de déficience, et de maladie. C'est la guérison ainsi conçue qui justifie l'exercice du savoir du chamane et explique le statut fondamental dont il jouit au sein de la société : lui seul sait rétablir la condition primordiale de l'homme, condition qu'on ne se réapproprie qu'après un voyage spirituel dont le chamane détient la clef.

Du traitement d'Eliade, on relèvera surtout le côté pratique du chamanisme, centré sur la transe, son élément, semble-t-il, incontournable. Les aspects sociologiques et idéologiques du chamanisme sont bien plus plastiques et aptes à la déformation que ne l'est sa dimension psychologique – et c'est la transe (ou son caractère « véridique ») qui constitue le problème de départ pour Leiris et aussi, toutes choses égales d'ailleurs, pour Abhinavagupta, qui reconnaît dans l'émotion esthétique la préfiguration d'un transport hors de ce monde.

Michel Leiris en Éthiopie

Rappelons les grandes lignes des travaux de Leiris sur le culte des *zar* de Gondar. C'est une rencontre avec le surnaturel qui a exercé, semble-t-il, une influence remarquable sur la personnalité de Leiris, transformant le poète aux talents incertains (quoique déjà « surréaliste ») en un ethnologue au rayonnement international, dont toutefois les œuvres ne s'éloignent jamais complètement de la poésie. Ces travaux, toujours célèbres, qui ont contribué,

3. M. Eliade, *Shamanism*: *Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton, NJ, Princeton University Press ("Bollingen Series" 76), 1964 (1972). Trad. angl. de *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951.

semble-t-il, à imposer une nouvelle direction à l'ethnologie française, n'ont pas besoin d'être commentés *in extenso* ici[4]. Ce qui retiendra notre attention, c'est ce que Leiris appelle les « aspects théâtraux » de la possession manifestée dans le culte des *zar*. Ajoutons que certains spécialistes de littérature, y compris anglo-saxons, ont montré un intérêt semblable pour le théâtre des *zar*, tel le très controversé Stephen Greenblatt, qui a consacré à Leiris une étude approfondie dans un article intitulé « Shakespeare and the Exorcists »[5].

Qui sont ces *zar* qui ont tant occupé M. Leiris ? Quelle sorte d'existence sont-ils supposés mener ? Au lieu d'un ensemble nébuleux peuplé d'ancêtres et autres esprits vagues, on observe un monde peuplé d'esprits dont chacun exerce une fonction précise et veille, souvent de façon malicieuse, sur un domaine délimité de notre monde d'en bas ; bref, un monde d'esprits tout à fait structuré comme le nôtre, qui régit et contrôle le nôtre. Si quelqu'un commet une faute de protocole en servant du café aux invités, c'est que le *zar* qui veille à cette activité s'est emparé de l'hôte. Ainsi le *zar* malvenu est-il conçu comme la cause de cette inconvenance, et, éventuellement, son remède, si un recours approprié est promptement exécuté qui obligerait l'esprit à lâcher prise et à partir. À plus forte raison, si l'on tombe malade ou devient boiteux, la cause en est le *zar* régissant cet aspect de la vie, qui exprime ainsi son courroux. Les *zar*, dont il existe un nombre indéfini, « gouvernent », ainsi tout le tissu du quotidien et doivent être « consultés » en toute occasion, fût-elle une crise véritable ou une trivialité mondaine, c'est-à-dire, à tout moment de la vie. On peut cependant exercer un certain contrôle sur ce monde omniprésent « en haut » par le truchement des spécialistes qui savent entrer en contact avec les *zar* « chez eux » – les « rappeler à l'ordre » à l'aide d'offrandes comme des poulets ou de l'alcool (les *zar* aiment l'alcool – autant que le médium qui les convoque, nous assure Leiris) ; ainsi les habitants du monde parallèle, surtout ceux qui sont malicieux, sont-ils apaisés, et rendus perméables aux volontés des initiés ; par là, le médium parvient à restaurer le rythme correct du monde, indûment perturbé par des bavures inattentives ou des fautes intempestives[6].

Telle est l'emprise des *zar*, qui guettent nos actes en continu et nous piquent « comme des abeilles » (p. 927), que Leiris se voit obligé de poser la

---

4. Voir L. de Heusch, « La transe, la corrida, la poésie », *Revue de l'Université de Bruxelles* 1-2 (1991), numéro consacré à Michel Leiris, p. 53-63. Je tiens ici à exprimer ma reconnaissance à l'auteur de ce résumé exemplaire de l'œuvre de Leiris, si difficile à trouver outre-Atlantique, pour la gentillesse dont il a fait preuve en m'en faisant expédier une copie par l'entremise d'Odile Journet, directeur d'études à l'EPHE. L'œuvre de Leiris marque la transition entre ce qu'on peut appeler « l'ethnologie classique d'équipe », type Griaule, et « l'anthropologie d'insertion personnelle », type Lévi-Strauss.

5. S. Greenblatt, *Shakespearian Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Los Angeles, California University Press, 1988, p. 111-112.

6. Le culte des ancêtres, un aspect assez proéminent du « chamanisme » des Indiens de l'Amérique du Nord, ne figure que très rarement dans les cérémonies *zar* en Éthiopie. Les *zar* eux-mêmes, associés aux divers aspects de la vie quotidienne, semblent avoir évincé tout autre esprit de la conscience commune des fidèles. Et, à cause de cela, le rapprochement entre la vie quotidienne et l'art dramatique se resserre considérablement. (Note rédigée lors d'une visite à Portland de Harvey et Priscilla Abeyta, du pueblo Santo Domingo, printemps 2010).

question de savoir si tout ce tissu de croyances n'équivaut pas à un abandon collectif de la responsabilité personnelle (p. 616, etc.). Mieux vaut, sans aucun doute, prévenir leurs assauts, et s'assurer d'avance de leur bienveillance, car les fautes répétées de l'homme le rendent toujours vulnérable. Cela nécessite l'organisation périodique de réunions « théâtrales »[7], souvent régies conformément à un calendrier strict, orchestrées par un (ou une) médium assumant le rôle de metteur en scène, où ceux (ou celles) qui ont encouru la malédiction des *zar*, ou risquent de le faire, jouent les rôles de leurs « montures » (lit., chevaux) en représentant des scènes susceptibles de plaire à ces mêmes *zar*. Il s'agit de séances plus ou moins publiques à lesquelles les *zar* sont convoqués et, soulignons-le, représentés par les spectateurs eux-mêmes devenus réceptacles des *zar* individuels, à l'initiative cette fois des « chevaux ». Ainsi se fait-il qu'en théorie les *zar* se représentent eux-mêmes, devant une assistance transformée en *zar*. Autrement dit, du point de vue des fidèles, le « monde » s'est transformé en « théâtre », ou se confond avec le théâtre. Et c'est le théâtre qui guérit. Ainsi les spécialistes, les médiums, qui seuls savent mettre en scène ce théâtre dont des hommes sont devenus les acteurs, parviennent-ils à remédier à cet abandon collectif dont parle Leiris.

Michel Leiris ne s'était pas contenté d'observer le « théâtre » des *zar*, il y avait également participé. Si l'on se fie aux commentaires que ses écrits continuent de susciter, même de nos jours[8], la problématique que Leiris avait esquissée lors des cérémonies auxquelles il participait demeure d'actualité. On peut dire qu'elle se concentre sur deux thèmes riches d'ambiguïtés : du point de vue psychologique – la transe chamanique et ce que cet état de conscience altérée comporte de prétendu et de vrai ; du point de vue littéraire – le théâtre vis-à-vis du monde qu'il reflète et à l'intérieur duquel pourtant il existe. Leiris semble partir d'une question plutôt naïve : le médium et les hôtes ponctuels des *zar* sont-ils vraiment « possédés » par un personnage d'un autre monde, ou bien n'usent-ils que d'une sorte de faux-semblant qui s'apparenterait plutôt aux rôles de notre théâtre ? Le cas des *zar* est exemplaire, car ce qu'on y observe, répétons-le, c'est un monde peuplé d'esprits, parallèle au nôtre, et symétrique du nôtre dans les plus menus détails. Nous laisserons de côté les spéculations de Leiris à ce propos et nous tournerons vers un autre univers où le théâtre occupe une place centrale dans les cosmologies, le śivaïsme cachemirien vu par Abhinavagupta, son exégète hors pair.

Abhinavagupta et le « transport » théâtral

Le problème que nous allons poser est en quelque sorte l'inverse de celui que pose Leiris : la notion de possession aide-t-elle à mieux comprendre le rôle curieusement attribué au théâtre par les auteurs de l'école médiévale qui nous intéresse ici ? Il ne fait pas de doute que le Cachemire se situe tout près du terrain asiatique que l'on considère, sinon comme le berceau,

7. L'usage est de Leiris, qui s'est interrogé à plusieurs reprises sur la « théâtralité » des rites qu'il avait observés (voir n. 2).

8. Voir les notes 4 et 5, *supra*.

du moins comme le foyer ardent du chamanisme. De surcroît, au Tibet, qui est limitrophe du Cachemire, se trouve encore aujourd'hui un complexe de traditions religieuses qui en sont profondément imprégnées. De même au Cachemire, historiquement lié au Tibet, comme on le sait, l'existence des pratiques que l'on pourrait considérer « chamaniques » est avérée, souvent de coloration « tantrique », comme dans la famille d'Abhinavagupta lui-même. Donc la *possibilité* d'un apport chamanique à la pensée théâtrale des docteurs *śaiva* pourrait s'envisager sans grande difficulté.

Or il doit être déjà évident que le modèle du « chamanisme » proposé par Eliade ne correspond qu'à certains des traits que Leiris avait observés au cours des cérémonies *zar*, et qu'il correspond encore moins, comme on le verra, aux traits essentiels des drames indiens tels qu'ils furent interprétés par les penseurs *śaiva*. Eliade lui-même reconnaît que les inconséquences de l'histoire ont souvent occasionné l'introduction d'éléments étrangers au chamanisme au sens strict, même dans les cultures sous l'influence directe de son foyer moyen asiatique, telles que, dit-il, celle de l'Inde, et cette dérogation s'applique, à plus forte raison, aux phénomènes « chamaniques » qui se sont développés indépendamment ailleurs, notamment en Amérique chez les indigènes. De tels ajustements dans la « nature » du chamanisme sont souvent provoqués, selon Eliade, par l'avènement de conditions sociales ou environnementales moins propices aux pratiques propres au chamanisme au sens strict. Le tableau d'ensemble est donc assez confus, même pour Eliade, qui exprime le souhait que son effort de caractérisation d'un chamanisme-type permette de mieux rendre compte de la variété de pratiques se réclamant du « chamanisme ». Le présent essai est conçu en ce sens.

Mais nous proposons d'examiner la question à partir de cette pensée même, pour en cerner la « nécessité » – comme dirait Hegel.

Par ces prolégomènes, nous en venons bien sûr, au fameux *rasa*, le « sentiment théâtral » par excellence, et à son interprétation cachemirienne. Ou bien, disons *les* « sentiments théâtraux », car on en dénombre au moins huit. Ils sont, rappelons-le, le sentiment amoureux, le sentiment héroïque, le sentiment comique, le sentiment du pitoyable, le sentiment féroce, le sentiment apeuré, le sentiment de dégoût, et le sentiment du merveilleux – auxquels s'ajoutent plusieurs autres tardivement, dont le plus important est le sentiment appelé « le paisible ». L'interprétation *śaiva* de ces émotions laisse entrevoir la possibilité de leur parenté avec certains états que l'on pourrait appeler « de possession » qui sont le propre du yogin qui médite sur l'inconditionné, sur la réalité absolue – une interprétation qui place la simple poésie sur un chemin qui mène droit à l'affranchissement des souffrances de ce monde imparfait.

L'argumentation mise en place pour défendre cette idée radicale est un chef-d'œuvre de dialectique, ancrée autant dans les théories poétiques en vogue à l'époque que dans le système métaphysique ou religieux dont Abhinavagupta est l'un des principaux exégètes : système fondé sur la notion qu'au cœur du réel se trouve un principe conscient qui se réfléchit lui-même – la doctrine de la *pratyabhijñā* ou « reconnaissance ».

Citons d'abord un passage du fameux commentaire sur le *rasasūtra*, au chapitre VI du *Nāṭyaśāstra*[9], où Abhinavagupta aborde le problème du *rasa*, ou « sentiment théâtral », cette fois à partir de l'œuvre littéraire, plutôt que du point de vue, plus habituel, de son contenu psychologique. S'appliquant à interpréter le sentiment évoqué par la fameuse stance de Kālidāsa au premier acte du *Śākuntala*, où est décrit l'effroi de la gazelle que pourchasse le roi Duṣyanta,

> Fléchissant le col avec grâce,
> Les yeux souvent fixés au char qui la poursuit,
> De la croupe au poitrail elle assemble son corps,
> Redoutant que s'abatte la flèche.
> D'une herbe mi-mâchée que soustrait la fatigue
> À sa bouche béante, elle jonche la sente.
> Vois comme à bonds puissants elle se meut dans l'air,
> Quand à peine elle effleure la terre,
>
> [*Śākuntala* I, 2 ; trad. L. Bansat-Boudon][10]

Abhinavagupta s'explique :

> Aussi ce sentiment est-il transcendant (*paro 'pi*). Par conséquent, sa généralité n'est aucunement limitée ; au contraire, elle est élargie, comme saisie par la même inclusivité (*vyāpti*) qui affecte la fumée et le feu[11]. L'ensemble composé des personnages, etc., (du drame) est conçu en effet pour que la peur et l'effroi (qui en est la manifestation) soient rendus de cette façon visibles[12]. Dès que les causes des limitations communiquées par l'œuvre dramatique (d'un côté) ou (imposées) par la réalité (du théâtre, de l'autre) sont complètement balayées, il n'est qu'une intuition généralisée (*sādhāraṇībhāva*) qui puisse en résulter. En effet (ces deux sortes de limitations) s'entravent mutuellement (– ce qui en facilite l'effacement mutuel) : les temps et les lieux (dont la pièce fait état dif-

---

9. *Abhinavabhāratī* [ABh.] *ad Nāṭyaśāstra* [NŚ] 6.31-32. M. R. Kavi (éd.), *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni: with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, I: *I.1-7. Revised and critically edited with preface and appendices by K.S. Ramaswami Sastri*, Baroda, Oriental Institute ("Gaekwad's Oriental Series" 36), (1926) 1956. Ce passage important du commentaire ne bénéficie pas, pour autant que je le sache, d'une version française complète. La traduction anglaise de Gnoli (dans R. Gnoli, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Rome, IsMEO ("Série Orientale Roma" 11), 1956) est bien connue, quoique l'anglais soit parfois difficile à suivre et semble souvent se distancier du sanskrit – surtout de celui retenu par Kavi. Une traduction complète du passage est en voie de préparation, qui comprendra aussi une annotation plus poussée.

10. L. Bansat-Boudon (dir.), *Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris, Gallimard, ("Bibliothèque de la Pléiade") 2006, p. 353.

11. Référence à l'illustration typique du syllogisme « déductif » réussi, qui est basé sur un rapport dit d'inclusivité (*vyāpti*) – en effet la « proposition majeure » de notre logique classique – qui ne relie pas (dans l'exemple) *telle* fumée à *tel* feu, mais la fumée au feu de façon générale. De même, le sentiment théâtral *bhayānaka* ne relève pas des peurs ponctuelles et spécifiques, celles qu'on connaît dans la vie quotidienne, mais en évoque la pure possibilité, par nature générale, hors de toute occasion réelle.

12. Cette paire est à comprendre, me semble-t-il, comme « cause » et « effet », parallèlement au feu et à la fumée du cas typique. Ainsi est-il au théâtre, où l'ensemble des « effets » scéniques, au-delà de leur particularité visuelle et audible, laisse apercevoir leurs « causes » invisibles, les sentiments.

fèrent de ceux de la représentation théâtrale elle-même) ; de même, les prises de conscience (des spectateurs sont-elles vraies, bien qu'elles soient fausses eu égard au contenu représenté)[13]. Rendue uniforme de cette façon[14], la conscience des spectateurs ne peut que se prêter au développement du sentiment théâtral, car (en cet état généralisé) elle s'accorde nécessairement avec leurs dispositions innées (*vāsanā*) – on peut dire en effet que leurs esprits doivent leur éclat (apparemment multiforme) à ces mêmes dispositions éternelles et sans commencement[15]. Cette conscience est sans obstacle.

Et l'émerveillement (*camatkāra*) qui en naît donne lieu à des manifestations (supplémentaires) comme le tressaillement, l'horripilation, la légèreté (d'esprit), etc.[16]. Comme exemple de cet « émerveillement », (on cite :)

> Même aujourd'hui Hari s'émerveille quand il raconte les lueurs de la lune
> Entrecoupées d'ombres qui tressaillent sur les membres de Lakṣmī[17].

Cette stance décrit un accès de plaisir que les défaillances associées à la satiété n'interrompent pas.

Car l'émerveillement est (à proprement parler) une faculté d'esprit de celui qui se réjouit (*bhuñjānasya*), en se sentant envahi par les vibrations (*spanda*) d'un plaisir merveilleux (*adbhutabhoga*)[18]. Peu importe que cet émerveillement apparaisse comme une détermination d'esprit qui ressemble à une évidence, ou à un souhait (*saṁkalpa*), ou à un souvenir – (ce qui compte c'est qu'il soit ressenti) tel qu'on vient de le décrire. Comme dit (le poète) :

> Quand, à la vue d'objets charmants,
> À l'écoute de sons suaves,
> Un être, heureux pourtant, est saisi de tristesse,
> Il faut qu'à son insu son esprit se souvienne,
> Arrêtées en son cœur,
> Des tendres passions de ses vies antérieures.
>
> [*Śākuntala* V, 2 ; trad. L. Bansat-Boudon][19]

---

13. Cette phrase elliptique évoque l'idée que c'est la vraisemblance ambiguë du théâtre elle-même qui promeut l'éveil d'une troisième forme de conscience qui, par sa « généralité » même, transcende le conflit d'évidence entre le « contenu » imaginaire du spectacle et sa « forme » expérimentée, dont témoignent nos sens.

14. *ekaghanatayā*, lit., « de masse intérieurement indifférenciée, unie » – comme s'il s'agissait d'une masse *spirituelle* uniforme.

15. *vāsanā* – notion cruciale, un des fondements de l'idée de transmigration (*saṁsāra*). Abhinavagupta met cette notion, si profondément enracinée dans la psyché indienne, au service de l'idée de *rasa :* ce sont les *vāsanā* qui fournissent en quelque sorte un contenu aux sentiments, comme d'ailleurs à toute autre propension. Les sentiments sont communs à tous aussi dans le sens qu'au cours de nos vies antérieures (qui sont, comme on le sait, sans commencement aucun), chacun aurait nécessairement éprouvé la panoplie entière des sentiments possibles – d'où le terme *citrīkṛtacetasām* de notre texte.

16. On parle ici du spectateur, non pas de l'acteur. La lecture du troisième terme, *ullukasana*, confirmée par Hemacandra, n'est pas attestée dans les *lexica*. Je l'ai corrigé en *ullāsana*.

17. Stance prakrite non identifiée.

18. La phrase est à comprendre comme une quasi-étymologie du mot *camatkāra*.

19. L. Bansat-Boudon (dir.), *Théâtre de l'Inde ancienne*, p. 398.

> En général, insistons-nous, c'est une prise de conscience qui est en essence délicieuse (*āsvādātman*), où seule la jouissance[20] fait son apparition. Étant (uniquement) à goûter, et à cause du manque de toute autre limitation que ce soit, cette (prise de conscience) n'est ni mondaine, ni fausse, ni inarticulée (*anirvācyā*), ni un simulacre du mondain, ni une imposition sur celui-ci (*tadāropā*). Parlons même si vous voulez d'un *simulacre* (*anukāro 'py astu*) – si par là on entend l'évocation, dans des conditions prêtant à son augmentation, d'une émotion d'où toute référence aux lieux, (au temps), etc. est retranchée[21]. Parlons aussi si vous voulez de (l'évocation d') un ensemble d'objets, à la manière des *vijñānavādin*[22]. En tout cas, le sentiment théâtral n'est autre chose que l'émotion (mondaine), appréhendée par une conscience (*pratītigrāhya*) dépourvue de tout obstacle, et uniquement délicieuse[23].

Cet état affectif généralisé, ainsi exposé par Abhinavagupta, ne relève pas de la suggestion (*dhvani*), comme on peut le supposer, car il n'est jamais absent ; il fait partie intégrante de nos personnalités mêmes, structurant la possibilité de nos expériences. Même son « éveil » a le caractère d'un rappel, d'une « reconnaissance ». La fonction de l'œuvre d'art « de qualité » revient à démasquer les obstacles qui entravent, dans la vie quotidienne, cette connaissance empathique pure, implicite en toute expérience, mais modulée normalement à travers les particularités de temps, de lieu, et d'expérience personnelle. D'où la multiplicité apparente de cet état, qui à l'échelle humaine, revêt au moins les huit faces familières – les propensions émotives qui rendent compte de la complexité du caractère attesté des hommes. Et l'œuvre accomplit cette tâche pour le spectateur de la même façon que le monde extérieur facilite la tâche de l'ascète – faisant valoir le spectacle mondain comme le contenu varié de sa propre conscience ; n'ayant pas d'autre signification, la manifestation de cette conscience coïncide avec l'activité consciente de tout homme à qui cette expérience est accordée, qu'il soit spectateur ou ascète.

---

20. *yasyāṃ ratir eva bhāti* : le mot *rati* prend ici une signification plus élargie, reflétant le sens étymologique de la racine *RAM-*, « se féliciter », « être heureux », etc. L'usage strictement « dramatique » du terme, signifiant l'émotion (*bhāva*) plutôt érotique qui correspond au *rasa* dit *śṛṅgāra* n'est pas à retenir ici, bien qu'il représente certes un cas spécial de cet état généralisé de délice dont parle Abhinavagupta – perspective sans doute exploitée par Bhoja, qui voulait élever le *śṛṅgāra* au statut de *rasa* unique.

21. *upacayāvasthāsu* : c'est un des rares cas où la lecture adoptée par Gnoli (*upacayāvasthāstu*) serait à préférer, les trois impératifs alors s'alignant en parallèle. En tout état de cause, une référence à la théorie de Lollaṭa s'impose, le terme *upacaya* évoquant l'exposition qu'Abhinavagupta donne de cette théorie, où l'on rencontre deux fois le terme *upacita* : « augmentée, l'émotion devient sentiment ».

22. Le Vijñānavāda est une doctrine qui considère le monde « objectif » étalé devant nos yeux comme un ensemble de représentations de l'esprit, d'où toute référence à des choses étrangères à l'esprit est à supprimer.

23. Par *bhāva* il faut entendre *sthāyibhāva*, comme souvent dans le langage d'Abhinavagupta – l'émotion « réelle » à laquelle le drame fait référence et qui sert de trait d'union entre le théâtre et le monde à l'extérieur du théâtre.

Comment se défait-on alors des particularités qui sont représentées en abondance sur la scène devant le spectateur – des personnages aussi frappants que Rāma ou Rāvaṇa et leurs aventures emplies de péripéties étonnantes ?

Comment doit-on tenir compte, par exemple, du point de vue si plein de bon sens, de Śrīśaṅkuka, un des illustres prédécesseurs d'Abhinavagupta, qui propose une interprétation tout à fait anodine, à savoir que les personnages que nous voyons devant nous sur la scène ne sont que des contre-réalités, des simulacres (*anukāra*), qui existent en marge des Rāma et Sītā (disons) réels, et qui les remplacent tout simplement dans nos esprits – en d'autres termes, sur la scène, c'est quelqu'un, l'acteur, qui *imite* un autre, le personnage ; ce faisant il se fait passer pour cet autre, faisant oublier tout ce qui les distingue :

> Dans (le drame en général, dit Śrīśaṅkuka) on ne comprend pas que l'acteur soit heureux, ni qu'il soit le véritable Rāma. On ne comprend pas non plus que l'acteur ne soit pas heureux. Et on ne (se pose pas la question :) est-ce Rāma (que je vois), ou ne l'est-ce pas ? On ne comprend pas non plus qu'il ne s'y agisse que d'une ressemblance. Et alors ? Le cas est comparable à la représentation picturale du cheval que l'on ne comprend ni comme un vrai (cheval), ni comme un faux, ni comme (un cheval) dont on peut douter, ni comme (quelque chose) qui ressemble à un (cheval). Ce qu'on en comprend, alors, c'est simplement « lui (que je vois), c'est Rāma l'heureux ! »[24].

Abhinavagupta examine ce point de vue, qui pour être évident n'en recèle pas moins la vérité, car le spectacle lui-même dément l'idée que l'acteur puisse être effectivement identifié avec le personnage :

> Quant à l'opinion qui veut que ce que le (spectateur) comprend, c'est « lui (que je vois), c'est Rāma (l'heureux) »[25] – là aussi (on peut poser la question :) si en vérité on avait décidé (« celui que je vois devant moi représente Rāma l'heureux »), alors, une telle prise de conscience, en l'absence de la détresse qui va plus tard s'interposer, comment ne se serait-elle pas révélée vraie ? L'obstacle arrivé, comment ne se serait-elle pas révélée fausse ? Mais en vérité une telle prise de conscience ne serait que fausse, qu'adviennent de tels obstacles ou non. […] Et, bien sûr, la prise de conscience « lui, c'est Rāma », peut s'appliquer aussi à un autre acteur. Il s'ensuit que l'idée de Rāma qu'on se fait là revêt la forme d'une idée générale (*ramatvaṃ sāmānyarūpam*)[26].

---

24. ABh. *ad* NŚ 6.31-32, dans M. R. Kavi (éd.), *Nāṭyaśāstra*, vol. I, p. 273. Cet exposé de la doctrine de Śaṅkuka est dû à Abhinavagupta lui-même, dont seuls les écrits conservent quelque trace de la préhistoire de ces discussions.

25. Abhinavagupta reprend le passage cité en haut qui postulait un rapport entre l'acteur et le Rāma « historique ». Notons que la thèse de l'imitation concerne Rāma, qu'il soit heureux ou non, autant que l'émotion qu'il est censé éprouver.

26. ABh. *ad* NŚ 6.31-32, dans M. R. Kavi (éd.), *Nāṭyaśāstra*, vol. I, p. 275. Ces paroles sont attribuées à Tauṭa, le maître d'Abhinavagupta – ce qui laisse entendre que l'opinion d'Abhinavagupta ne s'en distingue pas beaucoup. La détresse (*vaidhurya*) dont il s'agit serait l'exil en forêt de Rāma, l'enlèvement de sa femme, etc. Ce Rāma, s'il est au début *sukhī*, sera donc bientôt plongé dans le désespoir. Si un principe d'*imitation* est à la base de l'émotion altérée qu'on convient d'appeler *rasa*, alors il faut supposer que la prise de conscience qui en découle fasse référence à certaines des caractéristiques de l'objet imité, ce qui seul nous permettra d'affirmer,

Une fois écartés les préjugés tels que « celui que je vois là c'est Rāma », ou « c'est quelqu'un qui l'imite », ou « c'est quelqu'un qui me communique quelque chose » concernant le nommé Rāma, en l'occurrence, une information que je devrais induire de ses gestes et de ses paroles, il ne me reste plus à l'esprit que ce que je partage avec Rāma (ce qui est, *ipso facto*, partagé avec les autres spectateurs présents – du moins avec ceux qui ont surmonté les mêmes obstacles), à savoir que nous avons éprouvé des sentiments semblables en de pareilles circonstances ; nous avons tous éprouvé du chagrin quand nous étions séparés de nos bien-aimées, nous savons tous la fierté qui accompagne le résultat envisagé dûment achevé, etc. La clef en est sans aucun doute la notion de généralisation affective, et c'est la qualité fictive de l'œuvre d'art qui nous permet d'accéder à cet état désintéressé. Si l'œuvre frôlait à nos yeux, de quelque façon que ce soit, le réel du quotidien vécu, nous serions tentés d'y répondre également en termes particuliers, avec approbation ou avec hostilité, nous y impliquant ainsi à titre personnel encore plus intensément qu'avant ; nous risquerions de laisser s'exprimer, d'une façon ou d'une autre, notre *ego* particulier – comme cela se fait d'habitude au cours de nos rencontres quotidiennes. À ces fins, l'œuvre est essentielle, car c'est grâce à cet instrument fictif que nous pouvons nous distancier du sentiment du réel, c'est-à-dire du *particulier*, qui nous guette de tous côtés. Ainsi nous libérons-nous de cette nécessité irréfléchie qui nous fait rapporter tout ce que nous éprouvons ou pensons à notre petit univers personnel. Les meilleurs drames sont ceux qui défient autant que possible le sens profondément enraciné de notre *personnalité*, des histoires rebattues où figurent des personnages situés bien au-delà ou même au-dessus de nous. Mais (ce qui est tout aussi important) des drames qui ne sont pas formulés de façon que nous soyons tentés de prendre Rāma pour un dieu – la vénération soulignerait notre statut trop humain de fidèle. La logique est celle de la *jahadajahallakṣaṇā*[27], si chère aux *advaitin*, mais rejetée pourtant par les autres écoles : l'*advaitin* arrive à poser son *identité* avec le Brahman en « supprimant », symétriquement, les particularités qui distinguent le Brahman de lui-même (l'omniscience, etc.) et lui-même du Brahman (finitude, ignorance, etc.) – reste la conscience, qui leur est commune à tous les deux. Et il n'est pas impossible de supposer que le Brahman fait la même chose ! En se dépouillant de tout ce qui le sépare de Rāma, et Rāma de lui, le spectateur s'« identifie » à Rāma – ce qui n'est après tout qu'un stratagème que le dramaturge a conçu pour que ses traits univer-

« lui que je vois là c'est Rāma, qui est heureux, qui est le fils aîné du roi, etc. ». C'est pourquoi on insiste ici sur la qualification de *sukhī*. Or pareilles qualités peuvent se voir contredites à mesure que se déroule la pièce ; elles ne sont pas non plus destinées uniquement à l'acteur qui les interprète en ce moment. L'identification de l'acteur avec le personnage, dont dépend cette théorie de l'imitation, conduit donc à des résultats contradictoires ou peu concluants. Qui plus est, l'idée qu'on se fait de l'acteur sur la scène va bien au-delà d'une caractérisation mimétique, évoquant sous forme « généralisée » les expériences qui nous relient à nos vies passées et qui sont forcément partagées avec nos semblables.

27. Terme que l'on pourrait traduire par « métonymie à mi-temps », lit., « métonymie qui (à la fois) abandonne et n'abandonne pas (le sens primaire) ».

sels s'imposent[28]. Ainsi peut-on affirmer que l'expérience liée à l'œuvre d'art est uniquement agréable, car il s'y agit toujours d'une *reconnaissance*, jamais d'une connaissance directe – et, comme dit Abhinavagupta, la reconnaissance ne se détermine pas de l'extérieur ; ainsi exprime-t-elle notre liberté, ce qui ne peut être qu'agréable[29].

Le théâtre et ses obstacles

Que devrions-nous retenir de cet exposé de la pensée d'Abhinavagupta ? D'abord, le rôle des obstacles qui entravent le délice propre au théâtre, et le rôle complémentaire de la pièce de théâtre qui nous procure ce délice. La notion de *particularité* est au cœur de l'idée qu'Abhinavagupta se fait de ces obstacles, mais ceux-ci dépassent de loin la tendance déjà notée de particulariser ce qu'on voit sur la scène, de l'historiciser ou de n'y voir qu'un simulacre de quelque chose de plus réel ; y figurent aussi les entraves d'ordre psychologique qui accompagnent tout homme qui va au théâtre – ses préoccupations familiales, la fatigue provenant d'une journée de travail, la soif qui l'accable indûment dans une salle surchauffée, le manque d'éducation ou de sensibilité qui le rendent incapable de comprendre ce qui se passe en scène – chacun de ces obstacles peut faire barrière entre le spectateur et l'émotion qu'il devrait éprouver au théâtre. Le théâtre, en revanche, son œuvre réussie, nous transporte dans un autre monde (*alaukika*) sans entrave, où nos esprits peuvent s'épanouir d'après leurs natures essentielles – ce qui, pour Abhinavagupta, veut dire, selon leur réalité forcément universelle, que la vie quotidienne ne peut que compromettre, en assujettissant nos comportements au régime des particularités, centré sur notre *ego*. Ou, pour m'exprimer plus conformément au discours d'Abhinavagupta, cette réalité universelle ne l'est pas de façon monochrome et sans variété comme on peut le croire. Elle a aussi un contenu varié que constituent les dispositions (*vāsanā*) héritées de nos vies antérieures, forcément immémoriales (car la notion d'un début *ex nihilo* est étrangère à l'orthodoxie hindoue), qui continuent à peser sur la vie présente. Ce contenu affectif varié est universel dans la mesure où il constitue le fond de toute personnalité vécue. Et ses modulations irréductibles, que toute personnalité exprime à tour de rôle, d'une façon ou d'une autre, sont à la base des huit (ou neuf) émotions fondamentales (*bhāva*) et des sentiments théâtraux (*rasa*) qui sont leurs reflets poétiques[30].

---

28. Cf. L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris, Mille et une nuits (“Les quarante piliers”), 2004, p. 89-139, consacré au « cœur-miroir » du spectateur ; L. Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyāśāstra*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1992, p. 209, où elle traite du cœur transformé « en un miroir limpide ».

29. La notion de *pratyabhijñā* constitue un des liens principaux (sinon le principal) de l'esthétique et de la cosmologie śivaïtes : au cœur du réel se trouve un principe *réflexif*. Śiva, à l'aide de Śakti, se transforme sans relâche en le monde que nous connaissons. De même, le réel sera aussi, en principe, *cognitif*, car la pensée est la seule activité qui se pose elle-même en objet – notion qui fait penser à l'*Idee* d'Hegel.

30. Ces pulsions de l'âme font penser à l'*Id* de Freud, également fondamental et irréfléchi, mais elles ne se réduisent pas à une simple pulsion, comme Freud semble le proposer.

Il est évident, d'après les paroles d'Abhinavagupta, que le spectateur du drame prend congé de lui-même, que son esprit quitte sa forme propre et, sous l'influence d'une représentation fictive, assume un caractère pour ainsi dire dicté par le personnage représenté. Ce caractère cependant n'est, à proprement parler, ni à lui ni au personnage, mais à n'importe qui. On est revenu à un stage d'expérience ou d'humanité où les différents participants perdent leurs identités quotidiennes différenciables. L'idée même d'action y est dénaturée, n'étant qu'un artifice destiné à disparaître dans un résultat acquis à l'avance, autrement dit, à se dissoudre dans un sentiment déjà immémorial – l'action présentée est imprégnée d'autant de réalité que l'est le dieu Rāma, qui, lui non plus, « n'est pas là »[31].

Pour Abhinavagupta le théâtre repose sur une fiction, consciemment élaborée, qui sert de moyen pour passer de ce monde incomplet (déjà plus « irréel » que « réel ») à un autre mode d'existence d'une plus grande plénitude, dépourvu de fautes. L'étiologie en est plus « morale » que « causale » et présume comme élément de base l'idée d'un raffinement de la personnalité. Il s'agit donc de la transformation du même caractère, plutôt que de l'irruption d'un autre, qui lui serait étranger. Il s'agit davantage d'une sympathie universelle que d'un jeu de personnages « différents ». Le théâtre, loin d'être un passe-temps situé entre deux segments de « réalité » extra-théâtraux, a une vocation éthique, voire *ontologique* – celle de nous conduire vers notre « réalité » même. En somme, les obstacles ne sont pas à traiter simplement comme des entraves à la jouissance théâtrale ; le théâtre, comme précurseur d'une expérience plus saine, sert aussi de moyen pour les surmonter.

Mais attention ! Toutes ces idées, d'emblée esthétiques, qui visent au dépassement du soi « quotidien », qui nous donnent accès à un monde situé « ailleurs », qui évoquent des émotions « généralisées », nous avons tendance à les comparer, ou à les assimiler, aux idées « scientifiques », fondées, d'une part, sur des psychologies rationnelles du plaisir[32], de l'autre sur des esthétiques formelles héritées d'Aristote[33].

Mais – comme nous l'avons déjà suggéré – s'il s'agissait vraiment de la sorcellerie et de la transe, ou de leurs simulacres ?

---

31. Thème longuement développé dans L. Bansat-Boudon, *Poétique*, p. 125 *sqq.*

32. À ce propos on pensera à la théorie de la « déshumanisation » de l'œuvre d'art prônée par Ortega y Gasset, ou aux théories psychologiques d'« isolement » ou d'« équilibre » proposées par Hugo Munsterberg, C. K. Ogden, et d'autres.

33. À ce titre on est tenté de se référer surtout aux thèses de Schopenhauer, dont les affinités indiennes sont bien connues, concernant la fonction libératrice de l'œuvre d'art (A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, §36 [Citation tirée du texte électronique publié par *Zeno.org*.]) :

> Denn [die Kunst] reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strohme des Weltlaufs und hat es isolirt vor sich: und dieses Einzelne, was in jenem Strohm ein verschwindend kleiner Theil war, wird ihr ein Repräsentant des Ganzen, ein Aequivalent des in Raum und Zeit unendlich Vielen: sie bleibt daher bei diesem Einzelnen stehn: das Rad der Zeit hält sie an: die Relationen verschwinden ihr: nur das Wesentliche, die Idee, ist ihr Objekt.

Le réel et l'imaginaire : l'assistance

Par ce genre d'argumentation on est amené à formuler la thèse selon laquelle le théâtre d'Abhinavagupta s'apparenterait, pour le spectateur, plutôt aux transes chamaniques « vécues » qu'au théâtre « joué » de Leiris[34]. Car pour Abhinavagupta on a affaire à un vrai dépassement de soi, qui n'est pas feint, qui propose de dévoiler un type d'expérience à la fois peu commune et entièrement commune, à laquelle la notion même du *rôle* fait obstacle. Cela dit, il est également évident que cette version du « chamanisme », si l'on admet pour le moment qu'il s'agit du chamanisme, dépasse l'idée communément reçue du chamanisme : on propose au spectateur de le faire pénétrer jusqu'au cœur de la vérité psychique de l'homme en tant que tel, jusque dans son essence. Un spectateur doué de qualités chamaniques ne s'enorgueillit pas non plus de son statut, car le « chamane » qu'il est devenu n'a plus de merveilles à montrer, s'étant en effet confondu avec le témoin. Le théâtre tel qu'Abhinavagupta le conçoit serait alors une démonstration de ce que la distance entretenue par le chamane, et le mystère qu'il est seul à même de divulguer (si l'on suit le modèle prôné par Eliade[35]), peuvent être partagés avec un public, également doué, grâce au rite théâtral. Présumons, toujours selon Eliade, que le chamane « véritable » ne soit pas un charlatan qui joue un *rôle* ! Présumons encore que celui-ci soit habilité à pénétrer au même niveau d'expérience « hors du temps et de l'espace » que nous révèle le théâtre ! On retient la sentence de Shakespeare, qu'il faut entendre plutôt ironiquement : « all the world's a stage and all the men and women merely players […] »[36].

Dans le théâtre des *zar*, en revanche, on *reste* dans les tenailles de l'altérité, on ne dépasse pas le stage de l'effigie ; le spectateur *assume* le caractère d'un autre afin que soient réalisés ici (dans le monde) les gestes de cet autre. C'est en ce sens qu'on a souvent distingué la *transe* de la *possession* – les deux nous mettent en rapport avec un autre monde, mais sont véhiculées différemment : on dit qu'un esprit extérieur prend *possession* du nôtre, et le contrôle ; tandis que, dans un état de transe, c'est notre esprit qui vague ailleurs à volonté et, le cas échéant, fait le sien l'autre esprit qu'il y aurait trouvé[37]. Le théâtre des *zar*, comme c'est souvent le cas, mélange les deux genres : les adeptes se soumettent à l'emprise des *zar* afin de les apaiser et de les rendre malléables !

Ainsi le théâtre serait-il un monde à l'envers – pour se guérir d'un *zar* qui l'investit, l'homme soumis se transforme en maître, devient *zar* lui-même.

D'où peut-être les doutes de Leiris quant à la véracité de cette *possession*, doutes suscités par la même ambiguïté qui s'attache à toute interprétation réaliste du théâtre : les acteurs ne sont ni eux-mêmes, ni les personnages qu'ils

---

34. Leiris oppose ce qu'il appelle le théâtre « vécu » – le théâtre *vrai*, qui ne se ressent pas comme théâtre (les participants étant *vraiment* possédés) – au théâtre « joué », le théâtre de rôles et de vraisemblances. Le paradoxe est tel que, pour être *vrai*, le théâtre n'est plus théâtre ; pour être *joué* le théâtre, faux comme il est, est *vraiment* théâtre.

35. M. Eliade, *Shamanism*, p. 5.

36. Shakespeare, *As You Like It*, II, vii, p. 139-140.

37. Cf. M. Eliade, *Shamanism*, p. 5, 424 ; A. Padoux, *Comprendre le tantrisme*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 272-276.

interprètent ; les spectateurs ne sont ni hors du drame ni dans le drame. La seule chose qu'on puisse dire, c'est que ces conditions contraires s'appliquent en même temps, et nous obligent à naviguer dans un monde hors du temps, où la contradiction elle-même est notre seul repère.

Tenons compte des remarques de Leiris[38] selon lesquelles le système parallèle des *zar* ne sert en fin de compte qu'à exempter les tenants de cette doctrine de toute responsabilité vis-à-vis de leurs actions dans le monde quotidien, dans la mesure où ils peuvent tout attribuer à l'influence des esprits espiègles ou malintentionnés – et cela non seulement en ce qui concerne les choses menaçantes et hors contrôle, comme les pluies et les maladies, mais aussi les choses anodines, comme celles qui relèvent de l'étiquette et de la politesse. Le monde où nous vivons ne semble s'y concevoir que comme une série d'occasions où l'on est invité à subir l'influence d'un monde imaginaire, où pourtant l'on peut faire preuve d'une certaine maîtrise vis-à-vis de cet autre monde, à la fois surnaturel et profondément ancré dans l'humain.

Pour ceux qui y assistent, le « théâtre » des *zar* semble plus actuel, certes plus efficace, que ne l'est la vie quotidienne où ils passent la plupart du temps ; peut-être, pour eux, les deux modes de vivre la vie existent-ils sur le même plan de réalité, dans la mesure où les *zar* sont conçus comme des causes de ce qui arrive ici-bas. On peut donc poser la question : de quel côté le « réel » se trouve-t-il vraiment ? Ces « réels » contrastés font penser aux œufs d'Aristophane, qui scindés en deux prématurément, cherchent continuellement à se réunir[39]. Comment trancher entre deux mondes qui ne font, en fin de compte, qu'un ? Ainsi les doutes de Leiris se résolvent-ils dans l'énigme de la vie elle-même : on se sert de constructions imaginaires afin de combler les lacunes irrémédiables imposées par nos natures fautives…

Par conséquent, l'univers chamanique des *zar* semble bipolaire ; tandis que l'univers du théâtre indien paraît (si l'on peut s'exprimer ainsi) « tripolaire ». Mais à part l'appendice du *brahmaloka*, inconnu, et pour cause, de l'Éthiopie, le rapport entre le « théâtre » et le « monde », diffère dans l'une et l'autre culture, au-delà d'une ressemblance de prime abord – car le « théâtre » des *zar* dirige en quelque sorte le monde en dehors du théâtre, tandis que le théâtre d'Abhinavagupta en paraît comme le reflet « perfectionné », grâce auquel nous pouvons accéder à nous-mêmes, à ce que nous sommes déjà en essence.

Qui plus est, le théâtre des *zar* perdure toute la vie, sans interruption marquée ; même si les réunions « théâtrales » se tiennent périodiquement, le jeu des *zar* ne cesse jamais. Celui d'Abhinavagupta cesse au moment où l'on sort de l'espace théâtral[40], pour ne recommencer que la soirée suivante ; l'émancipation définitive de tout chagrin exige le travail de l'ascèse.

---

38. *L'Afrique fantôme*, 1er septembre, dans J. Jamin (éd.), *Leiris : Miroir de l'Afrique,* p. 616.

39. Voir le *Banquet* de Platon, discours d'Aristophane.

40. C'est pour cela qu'Abhinavagupta insiste sur le fait que les espaces du théâtre, y compris la salle, doivent être définis et délimités.

D'autre part, le théâtre des *zar* ne s'élève pas au-dessus des cas particuliers, il ne se propose que deux buts principaux : la guérison et le châtiment (lequel est souvent l'envers de la guérison) – la jouissance n'y figure pas, sinon comme effet avec la guérison. Le monde qu'il préconise, toutefois, est un monde sans faille, sinon parfait, où toutes les errances de notre monde trouvent leurs antidotes exemplaires. Ce n'est pas un paradis, mais un niveau d'expérience où sont corrigés les erreurs et le manque de prévoyance qui sont les marques de notre monde.

Le théâtre des *zar* semble se dérouler tant au gré des circonstances que selon un régime prescrit d'avance – quoique les rites que l'on y pratique imposent un certain ordre aux événements. Et la déontologie y figure sous forme de corrections (souvent protocolaires) exigées en grand nombre, parce que les hommes sont peu fiables (sont « faciles à corrompre », pour ne citer que les paroles de Gandalf le blanc), ce qui suppose que les fidèles sont tenus d'adopter un mode de conduite sans doute idéal mais incessamment implicite dans le monde ordinaire.

Selon Abhinavagupta, en revanche, le royaume du théâtre est, pour le spectateur, à mi-chemin entre ce monde (c'est-à-dire, le monde où règne le régime des particularités) et le *brahmaloka*, l'objectif de l'ascète, où les prérogatives et les pulsions associées à nos « personnalités » individuelles disparaîtront à jamais ; le théâtre est plutôt un « moyen terme » qui relie les deux extrêmes. Ceci dit, il en ressort d'autant plus clairement que le « transport » théâtral dont parle Abhinavagupta s'apparente plutôt à la transe à proprement parler.

Le théâtre dont parle Abhinavagupta n'est pas du tout *causal*, en ce sens qu'il ne tend pas, comme dans les exégèses de ses prédécesseurs, à être renfermé dans un enchaînement produisant un effet déterminé ; il fonctionne plutôt comme préparation pour toute âme en quête de désensibilisation ; comme anticipation du bonheur auquel on n'atteindra jamais, tant qu'on sera assujetti au régime mondain.

Ces traits mis à part, l'analogie entre les « théâtres » éthiopien et indien pourrait apparaître comme instructive et recevable. Mais un autre trait concerne, de façon plus directe, le « spectateur » des deux drames. Le théâtre d'Abhinavagupta (comme le nôtre) présume une division fonctionnelle entre l'assistance et l'ensemble des acteurs, qui renferme chacun dans son statut particulier – l'assistance, passive, enregistre et éprouve le drame présenté, et les acteurs, actifs, représentent les personnages, les rendent vivants et susceptibles d'être compris affectivement, mais ni l'un ni l'autre ne sont à même de manipuler le jeu lui-même. Rāma doit rester Rāma et ses gestes ne varient pas au gré de l'acteur. L'action même est fixée tant que l'on respecte le texte de l'auteur – tous les drames connus sont attribués à un auteur – ce qui sert de carcan supplémentaire au spectacle. De surcroît, les auteurs empruntent à des récits plus ou moins fixés qui ne leur laissent que peu d'occasions d'innovation.

Ce qui semble indiquer qu'il serait plus instructif encore de comparer les aspects « théâtraux » de la comédie des *zar* aux spectacles participatifs improvisés, où la division entre spectateur et comédien devient floue ou sans pertinence – en Inde, par exemple, aux rites dévotionnels auxquels parti-

cipe l'ensemble des acteurs-dévots, où chaque participant endosse son rôle préféré ; des rites qui sont fondés toutefois sur des histoires connues de tous, déjà répétées mille fois, qui sont à réactiver continuellement pour le bonheur de la communauté ainsi formée. Le chant, la danse, et la musique l'emportent sur le dialogue comme éléments formels encadrant le rite – des activités elles-mêmes foncièrement communautaires ou participatives.

Rappelons le mythe d'origine du théâtre indien, raconté dans le *Nāṭyaśāstra*, où les dieux, las de leurs travaux cosmogoniques, demandent au sage Bharata de les distraire. Ce qu'il invente pour ce faire, s'appropriant les vestiges de la tradition rituelle védique, est une « représentation » de la bataille entre les dieux et les démons qui assura la création du monde. Ainsi les dieux deviennent-ils les spectateurs de leur propre geste. Ce qui fait relever l'évidence que les dieux non seulement aiment les spectacles, mais aiment aussi y figurer[41].

Abhinavagupta, en revanche, veut passer à un stage supérieur où le spectateur, s'il ne se reconnaît pas comme tel (c'est-à-dire, comme un témoin extérieur), ne se reconnaît pas davantage comme un personnage, comme un autre à imiter ou à conjurer. Et c'est ça qui laisse présager la guérison « théâtrale » de nos maux existentiels, car cet état « au-delà du quotidien » se situe à mi-chemin entre le monde plein de souffrances et de « personnalités » et notre libération de toute souffrance et de toute personnalité – c'est cela qui sert d'anticipation et d'entraînement à la fois, et si l'on peut parler ainsi, devient une précondition essentielle de notre salut. Ainsi la question plutôt naïve que Leiris a posée – ces « acteurs » sont-ils vraiment « possédés » ? – semble-t-elle s'étendre au-delà de sa signification originelle, jusqu'à se transformer en celle de la fonction du théâtre dans un monde incompréhensible et sans délices.

Le rôle de l'auteur : la littérature conçue comme une tauromachie

Bien sûr, le « théâtre » des *zar* n'a pas d'auteur ! Il n'a besoin que d'un metteur en scène ! Mais on peut dire presque autant d'Abhinavagupta, pour qui la fonction même d'« auteur » (celui qui fabrique [*scil.* des poésies], au sens grec du terme *poiêtês*) ne semble pas avoir une grande importance. Abhinavagupta parle assez rarement de cet *auteur* – que ce soit de son propre rôle créateur ou de celui des poètes qu'il cite abondamment ; pour peu qu'il en parle, surtout du côté affectif, l'auteur semble n'être pour lui qu'un spectateur de plus, sans doute plus profondément immergé dans l'œuvre, dont l'œuvre se serait en quelque sorte réalisée indépendamment de ses propres moyens, en suivant les modèles anciens. On sait bien que l'Inde en général ne valorisait pas à l'excès la fonction d'auteur, l'encadrant dans un carcan de considérations traditionnelles qui semblaient parfois lui ôter toute sa vitalité et la réduire à un choix banal entre des effets stylistiques préexistants. Même le génie qu'on veut attribuer à Kālidāsa ou à Pāṇini leur appartient, selon des récits tradi-

41. NŚ 1.55 *sqq*. Il est intéressant d'observer que les Vaiṣṇava, dans les drames communautaires où figurent souvent Rādhā et Kṛṣṇa, privilégient le *rôle*, ce qui suppose que le dieu et le fidèle soient autres, afin même que la notion de rôle ait du sens.

tionnels, en tant que sages inspirés (*ṛṣi*), pareils aux sages qui ont « écouté » le *Veda*, c'est-à-dire, en fonction de leur aptitude de se mettre en contact avec la vérité éternelle en sa forme audible. C'est sans doute un don, mais l'originalité n'y figure pas pour grande chose. À l'instar du Veda, les œuvres qui jouissent de la plus grande autorité sont également sans auteur ; soit elles reflètent l'accumulation d'une tradition (peut-être rédigée), soit, elles représentent les paroles d'une divinité (confiées de bonne grâce à un *ṛṣi* ou un autre élu également doué). En tout cas, si l'auteur, comme personnalité distincte, s'imposait à l'esprit du spectateur, au détriment de son œuvre, ce serait encore un « obstacle » à surmonter, nuisible au délice esthétique recherché[42].

Mais le critique, fût-il Leiris ou Abhinavagupta, est aussi un auteur – et dans le cas de Leiris, est un auteur et un critique à la fois. Dans un sens profond, le « théâtre » des *zar* doit autant à Leiris qu'à Malkam Ayyahou, son génie instigateur. Non seulement avons-nous retenu de ses écrits la notion qu'une espèce de théâtre s'y déroule, mais cette notion y prend une forme cohérente et intelligible. (Les participants qu'il a surveillés si minutieusement auraient-ils pu faire un tel rapprochement des cultures rituelle et profane ? La notion même de « théâtre » serait-elle à leur portée ?)

C'est avec un mélange de dégoût et d'émerveillement qu'on suit les aventures de Leiris chez la guérisseuse[43]. Dégoût provoqué par l'infantilisme de tout cela, par la crasse, par la crédulité des gens si désespérés, par un ensemble de pratiques à la fois immondes et inutiles ; émerveillement dû à l'incomparable aptitude dont Leiris a fait preuve en observant avec une telle sensibilité une société tout à fait étrangère – voire insolite, vouée tôt ou tard à disparaître dans le sillage de la culture universelle qui, elle, se veut rationnelle et qui paraît omnipotente, dont Leiris est aussi un représentant. Son attitude personnelle fait preuve d'un tour de force sympathique tout à fait digne d'une œuvre foncièrement poétique.

Leiris est obsédé par le thème de la feinte (font-ils semblant ou non en exécutant le *gourri* ?) en partie parce que lui feint, lui aussi, en s'y immisçant sans y croire… C'est l'aspect foncièrement poétique de son travail qui relie l'auteur à son entourage, si étrangers qu'ils puissent être l'un à l'autre – c'est pour Leiris un spectacle qui dépasse les normes, auquel cependant il confère une réalité qui fait fi des conditions temporelles et spatiales circonscrivant les rites constatés : il y a là un acte poétique qui lui procure certes de l'émerveil-

---

42. « Quand ces états d'âme agréables ou désagréables sont (perçus comme) appartenant aux autres, l'obstacle est encore plus patent, car notre imagination, dans ce cas, serait alors nécessairement préoccupée par d'autres pensées relevant (du statut de ces états) : sont-ils (véritablement) agréables ou désagréables ? Sont-ils illusoires ? Sont-ils sans intérêt réel (*mādhyasthya*) ? Afin d'éviter (cet obstacle), il est recommandé que l'acteur jouant lui-même (dans le prologue de la pièce) entre sur scène dissimulé par des masques, etc. » (ABh. *ad* NŚ 6.31-32, dans M. R. Kavi (éd.), *Nāṭyaśāstra*, vol. I, p. 280 fin). Ce qui est vrai pour l'acteur l'est d'autant plus pour l'auteur.

43. Voir les entrées *passim* du journal – p. ex., « Et quelle crasse, quel désordre, quels oripeaux misérables » – à propos des danses de Malkam Ayyahou, metteur en scène principal des cérémonies auxquelles a assisté Leiris. Cf. J. Jamin (éd.), *Leiris : Miroir de l'Afrique*, p. 596.

lement, mais qu'il sait partager avec un public composé de témoins inconnus ; un acte poétique qui signale le passage à un autre temps, au-delà de lui-même.

Leiris conçoit l'acte d'écrire, du moins l'acte d'écrire une autobiographie, comme une « tauromachie », où le style parfait et sans ambages s'allie à une parfaite véracité – faute de quoi, l'acte échoue et entraîne la perte (réelle ou symbolique) de l'auteur devenu toréador. Vu positivement, un tel acte littéraire dépasserait le cadre dicté par la condition personnelle de l'auteur et son parcours individuel ; par là même le succès de l'œuvre, prétendu ou réel, la fait ressembler à une démarche cosmologique ou religieuse, contribuant à l'affranchissement du genre humain, car, dans cette véracité absolue, le sort de tous les hommes se reconnaît – il y a là une démarche essentielle, sans laquelle, observe Leiris, « nul ne saurait parvenir à son affranchissement particulier »[44]. Leiris aurait pu également intituler son autobiographie « *Portrait de l'écrivain en boddhisattva* ».

L'idée du rite préserve l'acte littéraire des maux qui lui sont souvent imputés – de n'être qu'un passe-temps (de l'auteur – donc ne dépassant pas le domaine du subjectif et de l'aléatoire), de n'être qu'une imitation (du réel – donc à juger d'après des critères externes), et de n'être qu'un reflet (voire, qu'une conséquence) des idées dominantes (donc, de n'être qu'un témoignage d'une certaine condition sociologique ou historique, qui n'aurait, de ce fait, qu'un statut déterminé, secondaire).

Ces mêmes possibilités sont passées en revue, et également rejetées, par Abhinavagupta dans son commentaire sur le *rasasūtra* de Bharata. Elles sont attribuées à trois de ses célèbres prédécesseurs : Lollaṭa, qui voit les émotions esthétiques comme des effets ou des conséquences de causes affectives réelles ; Śaṅkuka, pour qui les émotions esthétiques sont des imitations qui se substituent aux états d'âme extra-théâtraux auxquels le drame fait référence, dont dérive la validité des simulacres ; Nāyaka, qui fait état des émotions esthétiques à l'aide d'un vocabulaire emprunté au réalisme rituel, un vocabulaire qui renferme l'œuvre dans une existence dérivée qui n'est en fin de compte que terminologique. En dépit de la prétention qu'il soit le propre de l'œuvre d'art, ce vocabulaire, de surcroît, lui ôte sa vocation propédeutique, voire sotériologique[45]. En se situant ainsi par rapport à ses trois prédécesseurs Abhinavagupta signale que pour lui (comme d'ailleurs pour Leiris), la littérature (disons le drame) est à la fois au diapason du monde et nous met en contact avec une réalité plus profonde encore que le monde.

Donc, partis de pôles opposés, Abhinavagupta et Leiris arrivent l'un et l'autre presque au même point quant à leurs rôles de créateurs – quoique l'on soit tenté d'y voir aussi l'action de causes d'ordre sociologique, voire

---

44. M. Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, p. 22.

45. Son *bhāvaktvam* est proposé comme une *śakti* expressive dont on n'avait pas jusqu'alors remarqué l'existence, et qui serait à ajouter à celles bien connues de la dénotation, de la métonymie, etc. Autrement dit, l'analyse de Nāyaka est étrangère aux approfondissements psychologique et, éventuellement, sotériologique (*in re* les *vāsanā*, par exemple) dont s'enrichit la théorie d'Abhinavagupta, fondée sur des vérités qui relèvent de la vie affective des hommes.

de supposer que l'insistance presque malsaine sur ses propres états d'âme signale Leiris comme un homme profondément occidental.

Le rôle du Tantra dans les spéculations esthétiques d'Abhinavagupta

En faisant ressortir le côté « chamanique » du théâtre d'Abhinavagupta, on risque peut-être d'occulter une autre voie d'approche, encore plus prometteuse : l'aspect *tantrique* de cet exercice de « simulation » qu'est le théâtre. Sans trop entrer dans les épineux détails qui rendent la notion du *tantra* si difficile à préciser, on peut en risquer une esquisse qui met en relief certains traits communément reconnus[46]. On sait qu'Abhinavagupta se reconnaissait « tantrique », lui-même né d'une union accomplie au cours d'un rite « tantrique ». Ses écrits abondent en références aussi bien ouvertes que cachées aux pratiques, soit corporelles, soit verbales, dont le fondement est, certes, la correspondance présumée entre l'être humain et le monde extérieur, sinon leur identification fonctionnelle. Hormis l'appellation même de *tantra* appliquée à plusieurs de ses œuvres (mais on sait combien le terme est protéiforme), la force même de sa vision de l'univers, procédant d'un principe conscient unique (appelé par courtoisie Śiva) qui se divise en se réfléchissant jusqu'à constituer le « monde » – en apparence extérieur à Śiva, mais lui servant, pour ainsi dire, de corps afin qu'il puisse « agir » – fait que sa pensée est peut-être la plus aboutie de toutes celles qui, au sein de l'hindouisme, se réclament de ce courant d'idées, aussi imprécis soit-il. Le résultat en est un point de vue sur le monde où toutes nos pratiques, qu'elles nous appartiennent à titre personnel ou à titre social, qu'elles relèvent de la vie commune à tous ou des secrets d'une coterie, participent du divin, et servent d'indices qui nous dirigent vers le principe suprême ; elles sont en effet les seuls repères dont nous disposions. Dans la mesure où l'on n'en saisit l'essence qu'en y réfléchissant, elles nous ramènent toutes vers nous-mêmes ; tout ce que l'homme naïf croit cerner à l'extérieur de son corps a donc, pour celui qui en est instruit, son correspondant intérieur. Ainsi le corps devient-il le temple par excellence, où se trouve la divinité toujours disponible – une divinité qui ne nous manque jamais…[47]

Dans cette interprétation, les deux perspectives, la « tantrique » et la « chamanique », reviennent pratiquement au même, aussi différenciées qu'elles puissent paraître du point de vue historique et terminologique. En somme, s'il n'est pas trop hardi de parler ainsi, le « tantrisme » peut se voir comme la face « indienne » du chamanisme[48], un chamanisme assujetti à des techniques de transport et de réalisation qui, pour être occultes, n'en sont

46. Pour une synthèse récapitulative des difficultés encourues quand on veut préciser le sens ou les références du mot *tantra*, voir A. Padoux, *Comprendre le tantrisme*, notamment p. 20-41.

47. Voir, p. ex., *Paramārthasāra*, vv. 74-75. L. Bansat-Boudon (éd., trad.) – K. D. Tripathi (trad.), *An Introduction to Tantric Philosophy. The Paramārthasāra of Abhinavagupta with the Commentary of Yogarāja*, Londres/New York, Routledge ("Routledge Studies in Tantric Traditions" 3), 2011, p. 252-257, 390-392.

48. Mais voir aussi les réticences que cette suggestion consciemment provocatrice est sûre de susciter : A. Padoux, *Comprendre le tantrisme*, p. 45 *sqq.*

pas moins ouvertes à l'ensemble des hommes, sans distinction de statut social, comme l'est le théâtre d'Abhinavagupta[49]. L'analogie serait valide, non certes au niveau du mode d'emploi, mais à celui de l'état de conscience qui en résulte : et s'il s'agissait, au théâtre, effectivement, d'une « transe », d'une transe semblable à celle que s'impose le yogin ? Ou le chamane *véritable* ?

André Padoux, dans un article intitulé « Transe, possession ou absorption mystique ? »[50], développe un point de vue quelque peu différent, plutôt chronologique, sur ces problèmes, qui pourtant les éclaire de façon, dirais-je, inattendue.

Tout en soulignant le lien étroit qui relie au śivaïsme les pratiques de « possession », et par là, les pratiques dites « tantriques », Padoux fait état d'une sorte d'évolution au sein de ces pratiques qui les rend ultérieurement moins « sauvages » et plus accessibles aux couches supérieures de la société :

> De ce fait, ce que l'on peut savoir ou imaginer de l'histoire du śivaïsme sous ses formes tantriques montre […] qu'il s'y est produit une évolution des formes de la possession. Celle-ci serait d'abord présentée sous des aspects intenses, « sauvages », ou extatiques, relevant à proprement parler de la possession, elle-même souvent associée à des pratiques rituelles transgressives. Puis se seraient établies des formes plus apaisées, plus « mystiques », placées souvent dans un cadre plus métaphysique (ou de pratique spirituelle) que proprement rituel – ou du moins dans un cadre où interviennent, organiquement liés, rituel, méditation et yoga. Ces formes sont dès lors accessibles à des brahmanes (ou autres « deux-fois-nés ») vivant dans le monde tout en cherchant la libération (des *mumukṣu*), et pas seulement à des ascètes extatiques, visionnaires plus ou moins « marginaux », recherchant avant tout les pouvoirs surnaturels (des *bubhukṣu*)[51].

Serait-il trop osé d'y voir une autre version du contraste évoqué par Eliade – la possession « sauvage », propre au chamane « extatique », permettant à lui seul de fréquenter les dieux et de visiter leurs royaumes, et la possession apprivoisée, intériorisée, « enstatique », mue en « transe », et de ce fait à la portée d'un groupe d'habitués plus élargi, sinon plus sophistiqué ?

Padoux rappelle enfin qu'une variante du terme sanskrit *āveśa* (qu'il traduit en principe par « possession ») est *rasāveśa*, que l'on utilise de préférence

---

49. Eliade distingue nettement la technique des pratiquants du Yoga classique de celle des chamanes à proprement parler (M. Eliade, *Shamanism*, p. 417 *sqq.*) – le chamane va ailleurs ou en haut tandis que le yogin se dirige vers lui-même, en dedans : *extasis* vs *enstasis*. En outre, dans le cas du Yoga, l'ascète n'agit que pour lui-même, tandis que le chamane, comme nous l'avons vu, se veut guérisseur d'autrui. Mais les transes qui en résultent, et ont pour points communs le dépassement du quotidien et l'acquisition de l'état de conscience correspondant, sont-elles à considérer comme tout à fait dissemblables, sous prétexte que les voyages qui y mènent suivent des routes différentes ? Voir, sur ces points *Puruṣārtha* 21 (1999) : *La possession en Asie du Sud : Parole, corps, territoire*.

50. A. Padoux, « Transe, possession ou absorption mystique ? », *Puruṣārtha* 21 (1999), p. 133-147. D'autres études publiées dans le volume concernent aussi ce thème, notamment celles des éditeurs, G. Tarabout (p. 313-355), et J. Assayag (p. 421-447).

51. A. Padoux, *Comprendre le tantrisme*, p. 134.

dans un contexte rituel à l'évidence mimétique (quoique toujours yogique), c'est-à-dire, où figure un transfert explicite de qualités et de comportements :

> Il arrive enfin que les *mudrā* soient des gestes, postures ou attitudes corporelles destinées à identifier à une divinité celui qui les accomplit. Tel est le cas de la *khecarīmudrā* décrite dans le chapitre 32 du TĀ [*Tantrāloka*, chef-d'œuvre d'Abhinavagupta]. Ce sont des postures yogiques compliquées […] par lesquelles l'adepte tâche de reproduire corporellement l'apparence d'une divinité telle que la décrivent les textes et de susciter en lui, par là même, les caractères propres à celle-ci, à laquelle il s'identifie. […] Abhinavagupta conserve là, en la réinterprétant, une tradition tantrique ancienne où les adeptes reproduisaient le comportement d'une divinité, s'habillaient comme elle, afin d'être possédés par celle-ci, ou, plus exactement, afin d'être pénétrés pas sa « saveur » (*rasa*), sa nature essentielle : c'est le *rasāveśa*. On peut voir là une variante de la possession[52].

Nous voilà, sans même devoir faire un grand détour, au cœur de la problématique de cet essai. Que l'on parte du côté rituel et tantrique, ou du côté philosophique et esthétique, on arrive à ce *rasa* aux tonalités « enstatiques ». Peut-on sérieusement soutenir que ce croisement terminologique ne révèle pas une affinité entre la pensée esthétique et rituelle d'Abhinavagupta et les processus à l'œuvre dans le théâtre des *zar* ? La convergence est d'autant plus marquée que la manière dont la « possession » s'effectue est explicitement « théâtrale ». Il ne s'agit pas simplement d'assumer une autre personnalité (divinisée ou non), mais de le faire à l'aide des gestes aux significations préalablement déterminées, qui se déroulent dans le contexte d'une narration peut-être sous-entendue mais bien connue, et qui la manifestent de façon disciplinée – les *mudrā* dans le cas du *tāntrika*, l'*abhinaya* dans le cas de l'acteur (et l'on connaît le rôle prépondérant que jouent aussi les *mudrā* dans l'exécution de l'*abhinaya* scénique indien !)[53]. Le *rasa* dont jouit le spectateur ne serait alors (dans l'interprétation que nous donnons ici de la pensée d'Abhinavagupta) que la conséquence d'une discipline imaginaire élargie comprenant acteurs, auteurs ainsi que tout ce qu'il y a de volontairement factice au théâtre, et destinée à élever le public jusqu'à un état de conscience révélateur de son salut final…

Il est vrai que la thèse exposée ici nous oblige de faire quelques amalgames dont nous avons déjà décelé la pertinence en contrastant le mimétisme du culte des *zar* avec celui du théâtre au sens strict. Le *rasa* qu'éprouve le yogin n'appartient qu'à lui-même et serait la conséquence (selon Padoux) d'une assomption de qualités et de comportements qui fait penser plutôt au métier de l'acteur qu'à celui du spectateur au théâtre. Cependant il est à remarquer que le *rasāveśa* dont parle Abhinavagupta n'est pas l'état imitatif lui-même endossé par le pratiquant, mais en quelque sorte la contemplation ou la délectation de cet état, qui, réalisé avec acuité, requiert une absorption d'esprit

---

52. *Ibid*., p. 141-142.

53. « […] si ce n'est que, dans le *Nāṭyaśāstra*, on ne trouve que le terme *hasta* "main" » (remarque empruntée à L. Bansat-Boudon ; correspondance privée).

exceptionnelle. Un théâtre à titre privé, pour ainsi dire, mais où l'essentiel se joue au niveau de l'esprit contemplateur. Il serait alors plus vrai de dire que le yogin s'y voit transformé en spectateur que de dire qu'il se complaît dans sa condition d'acteur. Et si le théâtre et tous ses artifices n'étaient conçus que comme d'autres techniques peut-être plus évoluées, destinées à rendre accessible à un public plus large un sentiment contemplatif, présage du salut final ?

Pareilles spéculations, si hasardeuses soient-elles, pourraient trouver une ultime justification en la personne d'Abhinavagupta lui-même, où se rencontrent inextricablement liées les trois dimensions du tantrisme (avec sa valorisation de la créativité), du *yoga* (y compris son volet « philosophique »), et de l'esthétique (où se confondent les trois « rôles » du témoin, du connaisseur, et de l'aspirant). On peut soupçonner que c'est cet amalgame même qui a permis à Abhinavagupta de forger une perspective unie et cohérente, une des plus complètes et satisfaisantes que l'Inde ancienne nous ait offerte. C'est le thème du « chamanisme » qui les rend tous les trois, à mon avis, « comparables ». Si l'interprétation offerte ici peut convaincre, on est en droit de considérer Abhinavagupta, jusque dans le sens étroit prôné par Eliade, comme un chamane des plus accomplis – un « chamane » pour ainsi dire, *raffiné,* œuvrant pour dissiper les mystères qui séparent l'homme cultivé de sa réalité immémoriale.

Entre deux mondes

Il est certes risqué de pousser trop loin les analogies. D'un certain point de vue, toute cérémonie, qu'elle soit religieuse ou non, peut être perçue comme relevant du « théâtre ». Car toute cérémonie vise en quelque sorte la réglementation du naturel en vue d'appréhender un résultat jusqu'alors caché ou inatteignable – il n'est que de voir un match de football, où est « pacifiée » l'hostilité des hommes toujours prêts à s'entretuer. Néanmoins, les rites brahmaniques auxquels s'intéresse Charles Malamoud présentent d'intéressants parallèles avec le chamanisme, et surtout avec ses formes biaisées indiennes. Le projet de construire un monde parallèle au nôtre en vue de faciliter notre passage heureux vers cet autre monde, et éventuellement un retour convenable à celui-ci, ne peut se concevoir sans les spécialistes qui seuls savent négocier l'écart entre les deux mondes : c'est l'office des prêtres reconnus pour leurs compétences et qui se tiennent à l'écart de la société environnante. Si l'on y ajoute une « consécration », qui a l'allure d'une épreuve mentale et physique, comme celles que décrit l'Atharva à propos des officiants, on a tous les composants d'un « chamanisme » lui aussi de type évolué – mais où toute une classe de « médiums » tient le rôle du chamane – une classe dont la fonction, à l'intérieur de la société, est on ne saurait plus fermement ancrée, et en même temps différenciée, en réglementant strictement les contacts sociaux du prêtre en vue de sa fonction et en restreignant autant que possible le choix de son épouse. Avec le rite qu'il préside, on arrive au domaine qui ressemble au « théâtre », ayant ses acteurs, son scénario, son déroulement – un « théâtre », comme on le sait, qui se développe en complexité jusqu'à occuper la place prépondérante dans la vie des adeptes et dans la société même. Cette « société », bien entendu, n'est pas composée uniquement des patrons des rites mais y figure

aussi la population en général, qui en bénéficie plus ou moins indirectement. La « cuisson », l'un des thèmes de prédilection de Charles Malamoud, figure parmi les modalités les plus élémentaires dont l'homme fait usage pour se démarquer de la nature étrangère, « crue »[54]. Et tout rite a une « intrigue », dont le succès est assuré par une forme de mimétisme qui tient compte des forces naturelles qui consignent l'homme à son état puîné, et prétend les maîtriser[55]. Comment ne pas remarquer que le drame, selon le *Nāṭyaśāstra*, commence chez les dieux par mimer leur création du monde – et que le drame cultivé chez les hommes, toujours selon le *Nāṭyaśāstra*, ne peut s'achever sans l'acquisition du bien envisagé au début ? Voilà assez de « ressemblances » pour justifier que l'on propose des amalgames tant soit peu provocateurs…

On serait tenté de penser dans ce contexte (et pour mettre fin à cette série d'amalgames) au théâtre grec classique, à la notion de « purification » (*catharsis*) qui figure au centre de la doctrine poétique d'Aristote. Aristote, selon certains, aurait hérité cette notion des anciens rites civiques, où des « tragédies » et des « comédies » (ou leurs précurseurs) étaient représentées périodiquement afin de chasser hors de l'espace public des maux qui entamaient la vie collective et d'y restaurer un sentiment de cohésion que les querelles de la vie communautaire risquaient d'affaiblir. Dans l'interprétation d'Aristote, certes, la notion de « purification » semble avoir été rééquilibrée sur le registre personnel du spectateur qui assiste à ces spectacles – il ne s'agit plus de purger la ville de ses fantômes, mais de purger l'homme des hantises qui le guettent en raison de sa condition mortelle et de son statut de victime impuissante, victime de ses erreurs invétérées et de son orgueil démesuré. Si Aristote a raison de faire remonter jusqu'aux cérémonies religieuses antiques les grandes fêtes de ses jours où s'affichaient les drames de Sophocle et d'Aristophane, on pourrait s'autoriser à reconnaître également une vocation sotériologique au théâtre, fût-il occidental, au moment même de ses origines.

Références bibliographiques

J. Assayag, « La fabrique de la possession : sens et agir », *Puruṣārtha* 21 (1999) : *La possession en Asie du Sud : Parole, corps, territoire,* p. 421-447.

L. Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyāśāstra*, Paris, École française d'Extrême-Orient (“Publications de l'École française d'Extrême-Orient” 169), 1992.

L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris, Mille et une nuits (“Les quarante piliers”), 2004.

L. Bansat-Boudon (dir.), *Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris, Gallimard (“Bibliothèque de la Pléiade”), 2006.

L. Bansat-Boudon (éd., trad.) – K. D. Tripathi (trad.), *An Introduction to Tantric Philosophy. The Paramārthasāra of Abhinavagupta with the Commentary*

54. À noter, C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit,* Paris, Plon, 1964 ; Ch. Malamoud, *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte, 1989.

55. Voir Ch. Malamoud, « Rite, simulacre, théâtre : observations sur les éléments dramatiques dans le culte solennel védique », *Puruṣārtha* 20 (1998) : *Théâtres indiens*, p. 25-43.

of Yogarāja, Londres/New York, Routledge (“Routledge Studies in Tantric Traditions” 3), 2011.

M. Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l’extase*, Paris 1951 ; trad. anglaise : *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton, NJ, Princeton University Press (“Bollingen Series” 76), 1964 (1972).

R. Gnoli, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Rome, IsMEO (“Serie Orientale Roma” 11), 1956.

S. Greenblatt, *Shakespearian Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Los Angeles, California University Press, 1988.

L. de Heusch, « La transe, la corrida, la poésie », *Revue de l’Université de Bruxelles* 1/2 (1991), p. 53-63

J. Jamin (éd.), *Leiris : Miroir de l’Afrique*, Paris, Gallimard, 1996.

M. R. Kavi (éd.), *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni: with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, I: *I.1-7. Revised and Critically Edited with Preface and Appendices by K.S. Ramaswami Sastri*, Baroda, Oriental Institute (“Gaekwad’s Oriental Series” 36), 1956 (1926).

M. Leiris, *L’Âge d’homme*, Paris, Gallimard, 1939.

M. Leiris, *L’Afrique fantôme*, dans J. Jamin (éd.), *Leiris : Miroir de l’Afrique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 546-801.

C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit,* Paris, Plon, 1964.

Ch. Malamoud, *Cuire le monde. Rite et pensée dans l’Inde ancienne*, Paris, La Découverte, (“Textes à l’appui : histoire classique”), 1989.

Ch. Malamoud, « Rite, simulacre, théâtre : Observations sur les éléments dramatiques dans le culte solennel védique », *Puruṣārtha* 20 (1998) : *Théâtres indiens*, p. 25-43.

A. Padoux, « Transe, possession ou absorption mystique ? », *Puruṣārtha* 21 (1999) : *La possession en Asie du Sud : Parole, corps, territoire*, p. 133-147.

A. Padoux, *Comprendre le tantrisme*, Paris, Albin Michel, 2010.

G. Tarabout, « Corps possédés et signatures territoriales au Kérala », *Puruṣārtha* 21 (1999) : *La possession en Asie du Sud : Parole, corps, territoire,* p. 313-355.

POÉSIE & CROYANCE

Michel Deguy
Université Paris VIII

Note liminaire

J'ai manqué appeler cette communication « Paroles d'incroyant » pour faire entendre dans « le même » – ici l'homonymie avec le titre de Lammenais « Paroles d'un croyant » – la différence extrême du tout au tout.

Mon propos, s'il en est un, se résumerait ainsi : la poésie, au cours des âges et jusque dans son usage actuel, repose-t-elle sur un haut-fond de croyance(s), ou « tradition », de telle sorte que l'indianiste – en nous permettant, par la *traduction* dans un sens généralisé, et par l'observation anthropologique (la « conservation » ?) des *restes* (ou : *de* restes) de civilisation dans telle culture récente moderne et jusqu'à la *culture culturelle du culturel,* la nôtre –, l'indianiste, dis-je, (parmi les anthropologues) nous aide à comprendre ce qui pourrait se poursuivre encore, analyse et production ou performativité, avec « la poésie », et sa « poétique », ou plutôt *ses* poétiques ?

De la rencontre fortuite sur une « table de dissection » universitaire d'un savant indianiste, penseur… et d'un écrivain « poète » (?) ignorant, que peut-il sortir qui intéresse celui-là, et peut-être quelques auditeurs de cette docte assemblée ? Je ne cède pas seulement au topo de l'*excusatio* liminaire (particulièrement opportun quand il s'agit de s'adresser à Charles Malamoud) mais à une inquiétude qui tournait ces jours-ci à l'anxiété. Non seulement je ne suis pas « indianiste », incapable de discuter des objets de ses recherches, mais aucunement « spécialisé », comme on dit routinièrement, dans aucun secteur des « sciences humaines » ; je n'ai aucun titre à intervenir dans ces travaux. Et cette exemption de tout titre ne me confère aucun titre à tenir le bon rôle dans un questionnement socratique de la *technê*. J'appartiens à un petit sous-ensemble de personnes que la « poésie » requiert ; c'est-à-dire qui sont principalement intéressés par cette triade : la poésie, les poèmes et la poétique ; je devrais ajouter, française et européenne ; dans la conjecture, donc, que certaines homologies – sous différents angles, philosophique, linguistique, historique, sociologique, et donc en nous confiant à la *traduction* – permettent de penser qu'il y va d'une « chose très générale », comme

disait Descartes, voire universelle ; et que nous parlons peut-être de « la même chose », dans tel ou tel colloque… Pareil à la Jeune Parque s'éveillant nue sur la plage de *ce* jour, « ou suis-je ? que faire ? » (Elle murmurait « Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure ? ») je murmure… « comment faire pour prendre la tangente en touchant quelque part à la pensée-œuvre de Charles Malamoud ? ».

Voici le point (et de départ) : celui de la rencontre entre l'indianiste et *un* poète, Lokenath Bhattacharya, dont je lisais les documents (si on peut ainsi parler) d'une part aux dernières pages du *Genre humain* 37 (« Chemins indiens, chemins universels » par Lokenath Bhattacharya) et d'autre part au chapitre 5 de *Féminité de la parole. Études sur l'Inde ancienne*, dans une collection « Sciences des religions » chez Albin Michel (p. 111 *sqq.*, chapitre « Le fleuve et les mots »).

C'est un biais pour chercher à instruire quelques points d'une problématique générale que je pourrais intituler « Poésie et croyance » ; façon de demander « À quoi bon la poésie, ses poèmes et ses poètes aujourd'hui ? » (*Wozu Dichter in dürftiger Zeit ?).*

Je tiens le rapport effectif, affectif, vécu, entre l'indianiste « lui-même » et le poète (indien) « lui-même », entre Malamoud et Bhattacharya, pour exemplaire… De quoi ? D'une inquiétude en quelque sorte « symétrique » et inverse (ou « réciproque » ?), où il y va au fond de la croyance – croyance où chacun se croit privé de ce dont l'autre jouit, qui qualifie excellemment pour chacun l'autre dans la sphère même où chacun s'affaire, Malamoud aux prises avec « la parole poétique védique » et Bhattacharya avec l'Inde, son Inde d'enfance, de langue, de formation.

Si nous supposons qu'il ne s'agit pas d'un manège de courtoisie, assez vain et neutralisant, mais d'une vraie révérence à l'égard de l'essentiel (l'*unum necessarium*, comme dit le latin dans une autre tradition), autrement dit pour chacun de ce qu'il croit, chacun crédite l'autre d'une proximité plus grande à ce qu'il privilégie : on croit comprendre que pour Charles Malamoud qui s'incline devant un « vrai poète vivant » la *source* (le terme revient) coule plus nativement et génialement dans le sang du poète, tandis que pour Lokenath Bhattacharya, qui s'humilie extraordinairement, la source, dont il s'est éloigné, coulerait mieux chez l'indianiste par le savoir, la connaissance des traditions et l'amour… des textes. Quelle est cette source ? C'est où je vais essayer tout à l'heure de prélever une ou deux gouttes.

Quand je lis la dernière lettre de Lokenath Bhattacharya, adressée à Charles Malamoud peu de jours avant la mort du poète, je suis transporté dans l'émotion d'un souvenir – un petit pan de mémoire jaune que vous me permettez d'évoquer : ces jours-là j'étais avec lui au Caire pour une lecture, et nos voitures au retour des Pyramides se suivaient le long du Canal où la sienne plongea, noyant Lokenath Bhattacharya qui mourut la nuit suivante à l'hôpital, assisté par Lorand Gaspar, poète et médecin ; et quand j'entends le ton déchirant de cet hommage épistolaire ultime qui est beaucoup plus qu'un hommage de la part d'un poète et indien, lustré dès l'enfance dans la tradition sanskrite, qui déclare avec une extrême humilité son inégalité à l'œuvre pensante de Charles Malamoud – « Insignifiant à l'extrême, je suis plus médiocre que les

médiocres. […] Détaché de l'orbite, j'ai chu brusquement dans l'inconnu […]. Je ne suis devenu qu'une feuille sèche gisant sur le sol de la forêt hivernale… »[1] ou « [j']inclin[e] la tête et [j'ai] le cœur plein de respect »[2] ou « Un voyageur en Inde, *lui*. Et comme l'Inde dans sa plus vaste dimension est l'univers entier, il est aussi voyageur de l'univers »[3]. – ma propre indignité redouble au point qu'il est ridicule même d'y faire encore allusion.

Maintenant j'ouvre le texte « Le fleuve et les mots »[4] qui reprend l'exposé présenté en 2000 aux « rencontres » de l'Isle-sur-Sorgue « pour Lokenath Bhattacharya ». Et je lis « seuls les poètes peuvent être les interlocuteurs des poètes. Seuls les poètes ont des voix qui se répondent […] traversant siècles et continents. *Ce ciel m'est inaccessible*… Je suis, j'essaye d'être, du côté de ces sanskritistes austères de qui Lokenath dans son enfance eut tant de peine *à se libérer* pour *pouvoir justement devenir le poète* que nous avons le bonheur d'avoir parmi nous. » !!! Au fond je n'en crois rien. Si le ciel était inaccessible à Charles Malamoud, il n'y aurait que de la surdité réciproque, et du malentendu dans les intervalles. Or *pourquoi* s'admirent-ils, se respectent-ils et se parlent-ils par la médiation de ce que chacun sait et peut dire – autrement dit sa *parole*, si les deux paroles étaient hétérogènes (par exemple comme de deux locuteurs allophones qui ne s'entendent pas), rien ne se passerait plus, nous ne serions pas là.

C'est donc que « *la parole* » qu'ils allèguent l'un et l'autre avec profondeur (et auprès de laquelle je vais essayer de revenir) les ajointe, à défaut de les *unifier*.

La page 118 (Charles Malamoud) est une dénégation. « Je ne prétends nullement montrer ce que Lokenath a « *voulu dire* ». *Son œuvre n'a que faire de mes exégèses* […] »[5]. Mais pourquoi cette dénégation, qui est elle-même une doxa insistante ? (Paul Valéry : « Mes poèmes ont le sens qu'on leur prête. »). C'est bien plutôt grâce aux lectures malamoudiques qu'on va entrer dans les écrits de Lokenath Bhattacharya. Et réciproquement, entrevoir l'intérêt puissant d'analyses « anthropologiques » à partir du désir d'entendre les poètes, et traditionnels *et* contemporains – ce qui « veut dire » qu'il n'y a pas de césure-rupture entre eux, mais (croyance et pari ?) une continuité dans l'assistance mutuelle (la « poétique » ?) et dans l'incessante *translatio*, ou continuel entrelacs, entre-tien, thyrse tressé, entre les doctes et les poètes… Leurs rencontres ne sont pas vaines.

« Bhattacharya n'a que faire de mes gloses » ? Mais pourquoi ? Ce qui est peut-être en cause, c'est « la traduction » en général. Nous allons parler de la parole en suivant ces deux auteurs ; mais la différence entre une parole « poétique » et l'herméneutique qui l'accompagne, c'est que celle-ci s'est

---

1. L. Bhattacharya, « Chemins indiens, chemins universels », *Le Genre humain* 37 (2002) : *Le disciple et ses maîtres. Pour Charles Malamoud*, p. 242-243.
2. L. Bhattacharya, *ibid*., p. 243.
3. L. Bhattacharya, *ibid*. Italiques de l'auteur.
4. Ch. Malamoud, *Féminité de la parole. Études sur l'Inde ancienne*, Paris, Albin Michel ("Sciences des religions"), 2005, p. 115.
5. Ch. Malamoud, *Féminité*, p. 118. Italiques de l'auteur.

mise à distance de celle-là pour en parler, d'un saut de côté. Elle ne peut pas ne pas traiter le parler-en-poème dans son flux-à-vif (celui qu'on appelle « inspiration » ou « improvisation ») sans le recul d'une objectivation, d'une « traduction » qui transporte dans un autre langage de la même langue. Par exemple si je dis, commentant un poème, qu'*ici* il y a telle « métaphore », je regarde passer le poème depuis un dehors car, pour le poème, et donc pour une pensée poéticienne, une *poétique* qui serait son aparté, ombre fidèle, il n'y a pas de métaphore. Le « poète » (l'écrivain…) parle en métaphores, non de « la métaphore ». Mais on ne peut pas parler de métaphore sans métaphores ni parler en métaphores sans parler de métaphores. C'est à dessein que j'interroge la métaphoricité, pour *ne pas* quitter le texte qui nous occupe.

Dans *Féminité de la parole* nous lisons :

> […] remarquons cette *identification* de la parole à une bufflesse […] La série des *équivalences* se poursuit : […] l'épouse-bufflesse façonne la brique qui […] *symbolise* cette partie essentielle et initiale, la *parole* : aussi bien la parole *est-elle elle-même* « bufflesse ». […] La parole est aussi une lionne[6].

Mais ici la *traduction* dans le double sens de *trans*-position en général (transfert) *et* de saut d'une langue « dans » une autre, sanskrit et français donc, (par-dessus le *vide* qui les sépare et qui les fait voisiner sur « les monts les plus séparés par un abîme ») fait problème ; la traduction devient le problème qui, si nous le thématisons, peut devenir la solution, à savoir circonscrire l'insoluble.

Entre une « équivalence »[7] et l'être-elle-même-bufflesse-de-la-parole ou l'être-elle-même-parole-de-la-bufflesse, il y a toute l'épaisseur de la différence sur laquelle la traduction oscille.

« L'identification » (de la parole à une vache) n'a pas lieu comme ce que cette traduction (ce mot) suggère à un lecteur contemporain, à savoir une concrétisation d'un abstrait, voire une « allégorie », un mouvement de pensée (une « association » d'idées) de la Parole à la vache… C'est beaucoup plus fort que la métaphoricité, toujours en retard. C'est la figuralité (le « symbolisme »). *Il n'y a pas de métaphore*, il y a l'imagination. « Nous », après des siècles d'ontologie, en laquelle nous devons bien recevoir les choses et du même coup les méprendre, nous disons : la parole *est comme* vache. « Équivalences » dit Malamoud (ou « assimilations »[8]). Ce qui se passait nous ne pouvons le traiter (le respecter) que par l'être-comme, en rechargeant celui-ci (par la réflexion poétique, ou « poétique ») d'une « valence » plus puissante, que les termes « équivalence » ou « concrétisation » ne comprennent pas. L'être est être-comme.

L'anthropologie, tout en disant qu'elle ne doit pas se mêler des affaires de la poétique, et la poésie en tant que pensée poéticienne (la « poétique ») qui à la fois envie le savoir et redoute la scientificité objectivante, se mêlent

6. Ch. Malamoud, *ibid.*, p. 49. Italiques de l'auteur.
7. Ch. Malamoud, *ibid.*, p. 49.
8. Ch. Malamoud, *ibid.*, p. 52, 54, 57.

l'une avec l'autre, ou de l'autre, aujourd'hui : c'est-à-dire dans l'anxiété de l'oubli de la tradition ; peut-être plus exactement dans la conservation, *i.e.* la transformation *culturelle* des traditions ; voire, si nous forgeons un mot sur « dénaturation », dans la déculturation des cultures (au sens traditionnel de *cultures*). Peut-être la *novation* dans les moyens de transport de la *translatio* est telle que les « véhicules », en mutation, altèrent les « teneurs », confiées à la traduction, les changeant du tout au tout dans le leurre technologique (« technique » au sens de Heidegger) de la conservation/restauration « *à l'identique* ».

En formule condensée (ou, comme on dit, « grossièrement », adverbe lui-même à dégrossir) c'est la question des *restes* et du *reste*. Que reste-t-il ? On peut, on doit, comme sut toujours faire Jacques Derrida, s'enfoncer abyssalement (il disait « déconstruire ») dans la pensée de la *restance* (le suivre par exemple dans *Le Genre humain* 37 au chapitre « Reste – le maître ou le supplément d'infini »[9]). Plus ordinairement, ou plus « grossièrement », c'est la question du « recyclage », que des colloques mettent à l'affiche. Si, selon une boutade fameuse (qu'on pourrait recharger de complexités) « la culture c'est ce qui *reste* quand on a tout oublié », qu'est-ce donc que cet oubli total, et que le *reste* d'une soustraction où « il reste zéro » ?

Pourrions-nous caractériser notre ère « culturelle » (celle de la culture du culturel) ainsi : le culturel c'est ce qui reste de la culture après que la formule de 1950 (« la culture c'est ce qui reste quand on a tout oublié ») a perdu même le sens qu'elle pouvait avoir au milieu du siècle précédent… Ce qui reste quand on a quitté la sphère de compréhension commune d'une « évidence »… (celle de la formule).

Il ne reste pas grand-chose… Quel est ce « pas grand-chose » ? Pour ma part je tentai il y a quelques années de repartir du vers de Hölderlin isolé par Heidegger en tant que « leit-motiv » (en aucun cas une « boutade ») : « Was *bleibet* aber, stiften die Dichter » traduit en idiome heideggérien de 1950 par « ce qui *demeure* les poètes le *fondent* ». Je proposai : « Ce qui *reste* les artistes le relancent (ou le *rejouent)* ».

Que faire des *reliques* (Jacques Derrida ne retient pas le terme dans la famille sémantique) ? Où sont les reliques ? En quoi consistent-elles ?

Les reliques sont dans les littératures, qui sont en langues vernaculaires. Mais pour y rester, ne faut-il pas qu'elles soient ailleurs, en *choses,* consistant en autre chose qu'en *citations* possibles ? Appelons *croyance* le lien qui relie le sujet pensant-parlant à *ce* qui est pris en charge par la citation linguistiquement, « formellement », différant donc de la « signifiance » en laquelle elle se *traduit* et se transmet… Comme le sentiment amoureux ne consiste pas seulement (ne se *réduit* pas) en la déclaration et la rhétorique amoureuse, même si les *noms* et les *mots* d'amour le « cristallisent » stendhaliennement.

Quelle croyance demeure en jeu, en cause avec la poésie, étendant sa possibilité, ou *la* possibilité, sur le monde ? Et dans la circonstance (ici aujourd'hui

9. Longue intervention – 40 pages – pour Charles Malamoud, où la note 19 fait référence à un de mes poèmes, ce qui me rassurait (un peu) ces jours-ci.

entre *nous,* cette assemblée) « l'Inde », ou, pour parler comme Alain Badiou, *ce dont l'Inde est le nom* (appelé par ce sous-titre en page de couverture d'un livre de référence tout à l'heure : « Études sur l'Inde ancienne ») est-elle encore la preuve de la restance là-bas (la distance géographique faisant office de plongée dans un passé rémanent) de ce qui nous fait défaut (et ainsi pourrait nous secourir, si nous en *croyons* Hölderlin liant défaut (*Felhen*) et secours (*Helfen*) ; de ce qui nous manque toujours plus et qui « reste » à la fois loin et à portée d'intériorisation (*Erinnerung*), c'est-à-dire de traduction grâce à l'indianiste ?

Sa médiation vers l'original est d'autant plus indispensable qu'il sépare une indianité peut-être encore éclairante (on ne peut s'empêcher d'entendre *védique* comme une contraction de *véridique*) d'une pseudo-indianité culturelle. La différence du vrai et du faux est toujours en jeu dans l'inextricable nostalgie contemporaine sans cesse complexifiée. On entend un appel au secours véritable dans les phrases stupéfiantes de la lettre de Lokenath Bhattacharya :

> Parfois me mêlant à bien d'autres, je suis venu mendier le savoir à sa porte, et c'est alors que plusieurs fois, malgré ma profonde ignorance, la preuve de son étonnante érudition et de *sa capacité de jugement* dont ses paroles portaient témoignage produisit en moi tel le grondement des nuées, l'écho de ce que j'avais pu entendre auparavant, de près ou de loin, une ou deux fois, dans une autre vie[10].

Cependant l'ingestion/digestion de la culture par le culturel, la mondialisation touristique comme phénomène social global, sont tels que des indianismes publicitaires fournissent des alibis bon-marché aux « spiritualismes » routiniers et réactionnaires, dont une poétique contemporaine, cherchant à opérer des *réductions* rigoureuses, se méfie, se « purifie » (comme dirait Mallarmé et non pas Milosevic).

L'intellectualité requise en poétique doit s'appuyer sur les opérations de savoir, de philologie, de « sciences humaines ».

La grande chose alléguée « vaguement » par ce grand nom propre, « l'Inde », immense nom commun, ne sert-il pas de caution à toutes sortes de « spiritualismes » de moyenne et basse magnitude, quand bien même, souvent, sympathiques ; et à des programmes culturels syncrétiques plus ou moins réactifs ou… futuristes.

La référence non docte à l'ascétisme, voire à une religiosité animiste, vaut pour argument en faveur de la « longue conservation », et majestueuse, du traditionnel ; on se persuade que les archaïsmes recèlent de l'archê, de l'archi, de l'archive, qui peut resservir. Ou l'usage touristique prosélyte du *transcendantal* et de la « méditation », naïf ou roublard, persuade qu'un indianisme superficiel et commercial dispense de philosophie, épargnant aux chalands de connaître la signification kantienne du « transcendantal » ou le sens de « méditation » chez Descartes (voire de la boutade de Monsieur

10. L. Bhattacharya, « Chemins », p. 243. Italiques de l'auteur.

Teste « Personne ne médite »). Or je note – et j'hésitais à livrer cette notation parce qu'elle semble porter le soupçon du côté même de l'intérêt le plus profond tourné vers l'œuvre de Malamoud – que l'introduction à une interview passionnante et clarifiante de Charles Malamoud publiée par *Ligne de risque* (n. 20, 2004) sous le patronage de Joyce (« Word, *save* us »), d'Eliot et de Philippe Sollers (!!) transfère, rapporte, peut-être « déporte » le centre de gravité de la pensée indianisante du côté de grands motifs heideggériens, décontextualisés, je dirais presque vulgarisés, pas sérieusement « philosophés », et, pour le dire d'un mot (sous bénéfice d'inventaire, donc) : ce qui me retient ici d'applaudir, c'est, si je condense ma « position » en « opinion » dans le champ de « la poétique » (certes explicitable dans une autre occasion) : *Nous n'avons pas besoin d'exaltation*.

Le confort du romantisme *moins* la difficulté de Hegel, la faveur confuse qui entoure les mots de passe tels « révélation, religion primordiale, silence, parole, illumination, sacré, sacrifice, symbole » ; la version faible des gloses qui enveloppent les termes respectables et usés de la tradition entourent la poétique du nuage de ce que Paul Valéry appelait la pensée-vague, et peut-être Lautréamont les mollesses des grandes têtes molles… ne sont certes pas le fait des intelligences qui accueillaient les réponses de Charles Malamoud sous le titre de « *la parole védique* » ! Mais je ne peux pas ne pas dresser l'oreille *critique* (et donc, oui, transcendantale kantienne) devant le risque « d'exaltation » que comporte la fusion des travaux de Malamoud dans le bain ardent des mantra heideggériens. Ainsi :

> Virtuellement toutes les paroles sacrées sont *ensemble* autour d'un accès vertigineux au langage en tant que langage […]. Qu'il s'ensuive une *révolution spirituelle* à même le langage, c'est l'évidence… […] Avec le sanscrit et l'*énergie noire* (??), pas de commission à rendre de sitôt…[11]

Nous allons, avec moins d'énergie, écouter un instant ce que Malamoud traduit, transporte jusqu'à nous, directement et sobrement de « la parole védique », cherchant à comprendre ce qu'il *dit* de cette parole et de la parole.

Je vais prendre un exemple des difficultés et des dissemblances très fortes dans la « réception » des travaux de l'indianiste.

J'observe ainsi qu'un des amis et interlocuteurs de Charles Malamoud, le psychanalyste et écrivain Jean-Bertrand Pontalis, dans son entretien avec Maurice Olender[12] ne craint pas de déclarer : « La notion de *sacrifice*, qui est pourtant au cœur de la religion chrétienne, m'est étrangère et je suis réticent envers la notion, pourtant freudienne, de *sublimation*, à cause de son relent religieux ». Puisque j'ai intitulé ces remarques « poésie et croyance », et que je me présente ici en me mettant dans le coup (pourquoi m'aurait-on invité si, du supposé poète, on n'attendait pas une sorte de « témoignage » ?), je vais

---

11. Ch. Malamoud, « Puissance de la parole », *Ligne de risque* 20 (2004) : *La parole védique*, p. 153-171.

12. J-B. Pontalis – M. Olender, « Ni maître ni disciple », *Le Genre humain* 37 (2002) : *Le disciple et ses maîtres. Pour Charles Malamoud*, p. 169. Italiques de l'auteur.

intercaler une allusion à ma propre « croyance ». Que Pontalis me pardonne (peut-être)…, je crois que celle-ci (ma croyance) s'oriente point par point au rebours de la sienne.

À sa déclaration :[13] « je prône la nécessité que le verbe se fasse chair ou […] incarnation », j'opposerais qu'il s'agit (et très « en général ») de comprendre comment *la chair se fait verbe*, pour qu'il y ait eu de la parole, et qu'il y en ait encore (ce qui vaudrait aussi pour toute perspective génétique, y compris celle de la science du cerveau. Transposons Pascal : l'homme est un cerveau, mais un cerveau pensant).

Autrement dit, loin de réticer à la « sublimation », il s'agirait d'en pénétrer les secrets, de soutenir et entretenir l'effort (ou le travail) de sublimer. Le chapitre 7 de *Féminité* nous découvre quelle familiarité Malamoud entretient avec Freud… Ce qui requiert sans doute d'approfondir la connaissance du *sacrificiel*. L'objet d'étude le plus constant de l'indianiste est précisément le sacrifice dans la société védique et dans l'Inde actuelle. Grâce au relais, à la médiation, de son savoir et de sa pensée nous pouvons sans doute, non pas « croire au sacrifice » mais mieux en entrevoir les fonctions et le sens, traiter cette relique, si j'ose dire, et répondre à la question où en sommes-nous avec le sacrifice, le rituel, le religieux… (j'ai regretté de ne jamais rencontrer la moindre discussion avec René Girard).

Approchons-nous un tout petit peu du cœur de l'affaire, c'est-à-dire de la « Puissance de la parole » (cf. entretien dans *Ligne de risque* 20, 2004) :

> Les *rishi* ou « voyants » *traduisent* une vision en mots (« cela donne la poésie védique »[14].
>
> La *transposition* en un langage *articulé* exige le travail « poétique ». La parole sur la parole est le principal sujet du Veda[15].

Plus bas, après avoir écrit que « la *force* de la parole poétique se réalise dans son *efficacité sacrificielle* » (ce que ne peut « comprendre » un lecteur moderne comme Pontalis ; ou est-ce que se fier au sacrifice serait croire que l'humain peut quelque chose, opère quelque effet dans le monde sur le monde en *joignant la parole au geste,* la question n'étant pas de « joindre le geste à la parole » mais de joindre la parole au geste) Charles Malamoud clôt le paragraphe par ces mots, magnifiques, qui atteignent (mettent en question) les « poètes d'aujourd'hui » (?) :

> […] sans concorde entre les poètes, pas de poème. La tradition stigmatise celui dont la *parole défaille*, se dérobant à « l'œuvre commune »… ! Et cette question : « la création coïncide-t-elle avec la *transposition en phrases* de cette fulgurance (vision) ? »

Je remâche ces formulations, non dans un souci d'historien ou de sociologue, mais, toujours, pour chercher à pénétrer ce dont il est question (Jean

13. J-B. Pontalis – M. Olender, *ibid*., p. 169.

14. Ch. Malamoud, « Puissance de la parole », p. 7.

15. Allusion à L. Renou, « Les pouvoirs de la parole dans le Ṛgveda », dans *Études védiques et pāṇinéennes* I (1955), p. 1-27.

Beaufret disait, comme tous les heideggériens : « ce dont il y va ») encore et encore aujourd'hui avec ce qu'on continue de nommer, et de tenir pour, « la poésie »…

Pourquoi le langage est-il d'emblée transposition ? Sinon par le retard, ou *dans* le retard, « néoténique », du verbe sur la chair ? Comme si la « pensée » (psyché) réceptrice du sensible, de la profusion illimitée du donné à voir, du « visible » ; comme si le *légein* dans le sens grec de l'accueillir et du recueillir au lever de la lumière, inventait la parole, le phrasé, toujours débordés.

L'indianiste parle du « filtrage de la langue ». J'y entends le double mouvement du génitif, mais, j'allais dire *surtout,* du génitif subjectif : le logos, le langage en langue, « filtre »[16].

Je crois que Malamoud, en recourant dès ses premières phrases[17] au terme *intuition*, relance les philosophes et les poéticiens à la tâche, à nouveaux frais (même si c'est la reprise d'un thème foncier), dont je concentrerais la problématique ainsi : *intuition* et *traduction* désignent la même source (non pas énergie) noire (irregardable : le soleil) de la clairvoyance.

Traduire désigne (« signifie ») le *trans* du passage de la vision du visible en mots (en dicible), donc la relation-indivision de ces deux : le visible/le dicible (l'intime hendiadyin des deux incommensurables, le percevoir, le parler). Traduction veut « d'abord » dire le un en deux, ou alliage, du regarder-voir avec le dire-entendre. Le visible est submergeant, donné, débordant, « saturant »…

L'intelligence loquace ou « verbalisation » est filtrante, analytique, séquentielle, opératoire (ex. : je dois compter une multitude, un par un, « faire passer », défiler, é-numérer (dénombrer) l'innombrable, é-narrer (la gloire, St. Augustin) en *nommant*. Le langage (de la *langue* qui me permet de *dire* en *parlant*) n'est pas catalogique (catalogal) : un mot pour une chose…, mais il y a deux « masses » saussuriennes (nuage « contre » océan), hétéronymes *et* symphysées. « Moi », le parlant, « je » dois les disjoindre, écarter (comme dans la Genèse l'esprit de Dieu se mouvait entre Eaux et Ténèbres).

Aucun mot-à-mot (même si l'apprentissage d'une langue ne peut pas ne pas consister pour une part en cette application d'un lexique à des objets) ne cherche à s'ajuster (« *adequatio* ») à des objets distincts, déjà découpés, pour une mise en relation biunivoque : mais l'esprit phraseur (la psyché pensive parlante) distingue et sépare des phrases et des choses, de grandes phrases et de grandes choses, des paroles de parole et des choses de choses.

Au cœur du livre intitulé *Féminité de la parole*, dans les chapitres 4 et 5 (« Tenir parole, retenir sa voix » et « Le fleuve et les mots »), et j'allais dire *passim*, Malamoud nous parle de « la parole védique ». Ce que j'aurais de mieux à faire ici eût été et serait de lui laisser… la parole. Mais les règles du genre (je veux dire d'une contribution « aux abords de la clairière ») ne le permettent pas. Je me contente de ces quelques lignes :

---

16. Ch. Malamoud, *ibid.*, p. 9.
17. Ch. Malamoud, *ibid.*, p. 6.

> [Les] hymnes parlent des sentiments qui animent les poètes : ils invoquent la déesse Parole et d'autres divinités pour leur demander l'inspiration. Ils s'encouragent entre eux, exaltent la poésie, célèbrent la grandeur et les mystères du langage et mettent en avant la capacité du chaque membre d'un groupe à venir relayer par son improvisation les improvisations de ses compagnons. Bien parler, au bon moment, sans se dérober, sans mettre les amis dans l'embarras, posséder les « vélocités de l'esprit », c'est aussi une manière de tenir parole[18].

Le redouté, le honteux pour « les poètes » serait le mauvais silence, le mutisme, le « séchage »… Plus de flux ! Car la Parole est flux ; flux au-devant de l'attente et de l'obligation de parler. Le poète est celui qui demande à la parole d'affluer, donc de renaître incessamment.

Je risque, à mes frais : la source sacrée serait « pareille » au sang qui dans le sacrifice jaillit, ruisselle, abonde, surflue (superflue)… Mais qu'est-ce ici que « pareille » ? Que telle chose soit prise avec une autre dans « le même », la-même-chose-que, la mêmeté, n'est pas une métaphore. Il n'y a pas de « métaphore ». Le poète désire être le porte-parole de la parole. Et cette formule même demande un aparté : il ne nous reste, à nous postmodernes, que la réitération, le recul devant la chose dont il s'agit (= x) (ici « la parole »), dédoublée par le génitif pour tenir encore le fil avec ce dont il s'agit. La parole de la parole. Le « poème » célèbre la révélation, c'est-à-dire qu'*il y eut parler* (ou *du* parler), le « miracle du langage », le « au commencement était le verbe ». Le « poète » coule de source en poème : l'immémorable commémoré, rejoué (*stiften*) c'est la parole qui parle du parler, du *fiat-lux* de la « clairière ». Et comment la *chair*, qui précède, se fit et se fait verbe, c'est donc notre tâche.

D'un léger écart, je risque (c'est à cause de mon titre) que *Paroles d'un croyant* (Lammenais) devienne ressource pour des « paroles d'incroyant » : le renversement conserve un « même » ici alludé (mis en réserve) dans l'homonymie (généralisée). Malamoud commente, interprète, le roman de Lokenath Bhattacharya *La Descente du Gange*[19]. Le Gange[20] est *confluent*, confluent de confluents. « La Gangā terrestre est un avatar – au sens propre – de la Gangā céleste »[21]. La *descente céleste*, la Parole, et la rivière de mots qu'il faut *dire* pour célébrer cette descente, tout est *confluent*. La parole monte pour rendre grâce… à la parole qui descend (nous dirions peut-être la *manne*, dans la version biblique).

Mais dans l'expérience et l'espérance des hommes, le Haut est muet. Rien ne *répond* à l'attention humaine tournée vers ce silence – « je sèche » ou « je suis sec » dit le langage familier – sauf le poète inspiré… qui dit qu'il manque d'inspiration. Qu'est-ce que *le Ciel ?* Je n'oublie pas que Malamoud au début lançait « ce ciel m'est inaccessible » ! Peut-être dans les temps rituels (et aujourd'hui encore « religieux ») la souffrance et donc l'imploration humaines

18. Ch. Malamoud, *Féminité*, p. 108-109.
19. Ch. Malamoud, *ibid.*, p. 114.
20. Langage : anagramme de *le Gange* (pour nous).
21. Ch. Malamoud, *Féminité*, p. 115.

attendaient d'ouvrir, ou que *s*'ouvrent, « les Cieux » dans le Ciel ; le sacrifice reliait la terre et le ciel. Qu'est-ce que l'au-delà ? Qu'était-il, qu'est-il devenu ? Le ciel de Baudelaire, ce sont « les merveilleux nuages ». Le Ciel des hommes pieux était autre que le ciel nuageux. Le Ciel majuscule a toujours été vide et silence (même pour le Christ à la fin). Mais le ciel minuscule « donnait » sur le Ciel majuscule, ou *Cieux*.

En 2004, dans mon poème funèbre à Jacques Derrida, qui était notre ami à Charles et à moi, et à quelques autres ici, j'ai écrit ceci, en distique : « Ce qui n'est pas de ce monde / est de ce monde ».

Il n'y a pas d'au-delà à notre ici-bas, *si ce n'est* celui que nous inventons (« sublimons »… peut-être) pour notre ici-bas. La différence subsiste mais n'est pas la même. La transcendance est humaine, ou, comme dit María Zambrano dans une fulgurante incorrection grammaticale, « l'homme est l'être qui *pâtit* sa propre transcendance »[22]. Qu'est devenu l'au-delà ? Que veut dire qu'il est ici-bas ? Nous lisons Dante, et avons besoin vital de Dante, mais – puisque nous ne « croyons » plus en *une autre vie* – c'est en rapatriant ici enfer, purgatoire et paradis, dans cette même vie. L'Au-delà c'est l'altérité, ou la différence absolue, du Même.

Le roman de Bhattacharya et la lecture qu'en fait Malamoud s'achèvent dans l'« interrogation de plus en plus anxieuse sur la possibilité d'une parole »[23]. « Quel est le pire ? […] Les hommes deviennent muets […] devenus indignes de la déesse Parole […] Ce qui arrive, c'est le *pralaya*, la fin du monde […] »[24].

« L'originalité de Lokenath », c'est qu'il décrit « l'affolement des pèlerins qui consacrent leur parole à s'interroger sur leurs propres crimes, et subissent *la violence du mutisme qui va frapper l'humanité* »[25].

À quelle condition pouvons-nous, *nous,* encore parler ? La catastrophe c'est « la perte des structures grâce auxquelles *les mots peuvent encore constituer un langage* »[26].

Nous pouvons en effet craindre (mais à quoi sert de dire « craindre » ? Alors disons : remarquer) à bien des signes, et spécialement dans la sphère encore homonymiquement désignée comme « poésie » qu'une « sortie du logos » (de la logicité, au sens étymologique) est en cours d'opération.

Références bibliographiques

L. Bhattacharya, « Chemins indiens, chemins universels », *Le Genre humain* 37 (2002) : *Le disciple et ses maîtres. Pour Charles Malamoud*, p. 242-243.

Ch. Malamoud « Puissance de la parole », *Ligne de risque* 20 (2004) : *La parole védique*, p. 5-14.

22. « El hombre es el ser que padece su propia trascendencia », dans l'original espagnol. M. Zambrano, *Les rêves et le temps*, Paris, José Corti, 1993.

23. Ch. Malamoud, *Féminité*, p. 116.

24. Ch. Malamoud, *ibid.*, p. 117.

25. Ch. Malamoud, *ibid.*, p. 117. Italiques de l'auteur.

26. Ch. Malamoud, *ibid.*, p. 119. Italiques de l'auteur.

Ch. Malamoud, *Féminité de la parole. Études sur l'Inde ancienne*, Paris, Albin Michel ("Sciences des religions"), 2005.

J-B. Pontalis – M. Olender, « Ni maître ni disciple », *Le Genre humain* 37 (2002) : *Le disciple et ses maîtres. Pour Charles Malamoud*, p. 153-171.

L. Renou, « Les pouvoirs de la parole dans le Ṛgveda », *Études védiques et pāṇinéennes* I (1955), p. 1-27.

M. Zambrano, *Les rêves et le temps*, Paris, José Corti, 1993.

PUBLICATIONS DE CHARLES MALAMOUD[1] (1965-2011)

Ouvrages

1976 *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*, avec M. Biardeau, Paris, Presses universitaires de France, 1976.

1977 *Le* svādhyāya*, récitation personnelle du Veda, Taittirīya-Āraṇyaka, livre II. Texte traduit et commenté*, Paris, De Boccard ("Publications de l'Institut de civilisation indienne" 42), 1977.

1989 *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte ("Textes à l'appui : histoire classique"), 1989.

2002 *Le jumeau solaire*, Paris, Seuil ("La librairie du XXIe siècle"), 2002.

2005 *Féminité de la parole. Études sur l'Inde ancienne*, Paris, Albin Michel ("Sciences des religions"), 2005.

— *La danse des pierres. Études sur la scène sacrificielle dans l'Inde ancienne*, Paris, Seuil ("La librairie du XXIe siècle"), 2005.

Direction d'ouvrages, traductions

1970 Damodar Dharmanand Kosambi, *Culture et civilisation de l'Inde ancienne*, traduit de l'anglais par Charles Malamoud, Paris, Maspero ("Textes à l'appui"), 1970. (Traduction de *The Culture and Civilisation of Ancient India in Historical Outline*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1965).

1978 Louis Renou, *L'Inde fondamentale. Études d'indianisme réunies et présentées par Charles Malamoud*, Paris, Hermann, 1978 (préface, bibliographie et index).

1980 Athanase Nikitine, *Le Voyage au-delà des trois mers*, Texte traduit du vieux russe, présenté, annoté, *L'Ethnographie* 81-82 (1980), p. 85-134.

— *La dette*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales ("Puruṣārtha" 4), 1980 (direction et présentation, p. 9-14).

1981 Louis Renou, *La civilisation de l'Inde ancienne*, Paris, Flammarion, 1982 (1950[1]) (préface et compléments à la bibliographie, p. 45-51 et 204-206).

---

1. Cette bibliographie reprend et complète celle publiée dans *Le Genre humain* 37 (2002) : *Le disciple et ses maîtres. Pour Charles Malamoud*, p. 245-252. Elle n'inclut pas les résumés des séminaires tenus à l'École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses (disponibles en ligne : http://www.persee.fr/web/ouvrages/home/), ni les comptes rendus publiés dans le *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, le *Journal Asiatique*, la *Revue de Philologie*, les *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations,* les *Archives des sciences sociales des religions* (cf. également le portail *Persée*), *Erasmus*, etc.

1982 Athanase Nikitine, *Le Voyage au-delà des trois mers*. Introduction, traduction du vieux russe et notes par Charles Malamoud. Suivi de « Une œuvre littéraire » par N. Trubetzkoy, traduit du russe par Charles Malamoud, Paris, François Maspero – La Découverte, 1982 ; version revue et augmentée de l'étude parue dans *L'Ethnographie*, 1980.

1986 *Corps des dieux*, Paris, Gallimard ("Le Temps de la réflexion" 7), 1986 (direction avec J.-P. Vernant).

1988 *Lien de vie, nœud mortel. Les représentations de la dette en Chine, au Japon et dans le monde indien*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales 1988 (direction de l'ouvrage et présentation, p. 7-15).

1990 « Le diable se joue de nous quand nous ne pensons pas juste », dans M. Mamardachvili, interview à la revue *Teatr*, Moscou, 1989) ; traduit du russe par Charles Malamoud, *Poésie* 53 (1990), p. 83-98.

2003 Sylvain Lévi, *La doctrine du sacrifice dans les Brāhmaṇas*, Turnhout, Brepols ("Bibliothèque de l'École des hautes études. Sciences religieuses" 118), 2003 (1898[1]) (postface à la réédition, p. 197-203).

2006 Bhāsa, *Pratimānātaka* (« Les statues »), dans L. Bansat-Boudon, *Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 2006 (traduction, présentation et notes, p. 9-71 et 1193-2212).

Articles

1965 « Le problème du nombre : Sanskrit », *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg* 43 (1965), p. 539-548.

1967 « Louis Renou. 1896-1966 », *Indo-Iranian Journal* 11/1 (1967), La Haye, Mouton, 1967, p. 61-67.

1968 « Un dieu védique : le Courroux : "*Manyuḥ svayambhuḥ*" », dans *Mélanges d'indianisme à la mémoire de Louis Renou*, Paris, De Boccard, 1968, p. 493-507 ; repris dans *Cuire le monde*, p. 179-194.

1971 « L'œuvre d'Émile Benveniste. Une analyse linguistique des institutions indo-européennes », *Annales. Économie, sociétés, civilisations* 26/3-4 (1971), p. 653-663. Disponible en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1971_num_26_3_422435

1972 « Observations sur la notion de "reste" dans le brahmanisme », *Wiener Zeitschrift fur die Kunde Südasien* 17 (1972), p. 6-26 ; repris dans *Cuire le monde*, 1989, p. 13-33.

1974 « Sur deux noms védiques de la "peau" », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* 69/1 (1974), p. 73-83.

1975 « Remarques sur les dérivés indo-iraniens en *-man* », dans *Mélanges linguistiques offerts à Émile Benveniste*, Louvain, Peeters ("Collection Linguistique" 70), 1975, p. 397-406.

— « Cuire le monde », *Puruṣārtha* 1 (1975) : *Sciences sociales en Asie du Sud*, p. 91-135 ; repris dans *Cuire le mond*e, 1989, p. 13-33.

— « La brique percée, le jeu du vide et du plein dans l'Inde brâhmanique », *Nouvelle revue de psychanalyse* 11 (1975), p. 205-222 ; repris dans *Cuire le monde*, 1989, p. 71-91.

1976 « Village et forêt dans l'idéologie brâhmanique », *Archives européennes de sociologie* 17/1 (1976), p. 3-20 ; repris dans *Cuire le monde*, 1989, p. 93-114.

1977 « Convergence d'un raisonnement mīmāṃsaka et d'un motif poétique de l'Atharva Saṃhitā », *Indologica taurinensia* 3-4 (1977), p. 307-312.

— « L'Inde brâhmanique. *Karman* des hommes, *māyā* des dieux », dans F. Chatelet (dir.), *Histoire des idéologies* 1, Paris, Hachette, 1977, p. 67-81.

1980 « La dualité, la mort, la loi : note sur le nombre deux dans la pensée de l'Inde brâhmanique », *Le deux. Revue d esthétique* 1/2 (1980), p. 93-109 ; repris dans *Le jumeau solaire*, 2002, p. 13-33.

— « Lumières indiennes sur la séduction », *Traverses* 18 (1980) : *La stratégie des apparences*, p. 56-67 ; repris dans *Cuire le monde*, 1989, p. 163-176.

— « Les Indo-Européens, les femmes et les chemins de la liberté (à propos de : Georges Dumézil, *Mariages indo-européens*, Paris, 1979) », *Le Temps de la Réflexion* 1 (1980), p. 443-450 ; repris dans *Féminité de la parole*, 2005, p. 261-271.

— « La théologie de la dette dans le brâhmanisme », *Puruṣārtha* 4 (1980) : *La dette*, p. 39-62 ; repris dans *Cuire le monde*, 1989, p. 115-136.

1981 « On the rhetoric and semantics of *puruṣārtha* », dans T. N. Madan (dir.), *Ways of Life. King, Householder, Renouncer. Essays in honour of Louis Dumont*, New Delhi 1981, p. 31-53.

1982 « Les morts sans visage. Remarques sur l'idéologie funéraire dans le brâhmanisme », dans R. Gnoli – J.-P. Vernant, *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1982, p. 441-453 ; repris dans *Le jumeau solaire*, 2002, p. 67-90.

— « Sémantique et rhétorique dans la hiérarchie hindoue des "buts de l'homme" », *Archives européennes de sociologie* 23 (1982), p. 215-238. (Version française, revue et augmentée, de l'étude publiée en anglais dans *Ways of Life*, 1981 ; repris dans *Cuire le monde*, 1989, p. 137-161).

1983 « Exégèse de rites. Exégèse de textes », *Puruṣārtha* 7 (1983) : *Inde et littératures*, p. 17-38 ; repris dans *Cuire le monde*, 1989, p. 275-294.

1984 « Hiérarchie et technique. Observations sur l'écrit et l'oral dans l'Inde brahmanique », dans *Histoire et linguistique, Actes de la table ronde « Langage et Société »*, 28-30 avril 1983, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1984, p. 115-122.

— « Vengeance et sacrifice dans l'Inde brâhmanique », dans R. Verdier – J.-P. Poly (dir.), *La vengeance. Vengeance, pouvoirs et idéologies dans quelques civilisations de l'Antiquité*, Paris, Cujas, 1984, p. 35-46 ; repris dans *Cuire le monde*, 1989, sous le titre : « Action en retour et mécanisme du sacrifice dans l'Inde brahmanique », p. 195-210.

— « Les dieux n'ont pas d'ombre. Remarques sur la langue secrète des dieux dans l'Inde ancienne », *Traverses* 30-31 (1984) : *Le secret*, p. 86-94 ; repris dans *Cuire le monde*, 1989, p. 241-252.

1985 « Le sacrifice dans le brahmanisme », dans A. Akoun (dir.) *Mythes et croyances du monde entier* I, Paris, Lidis – Brepols, 1985, p. 32-37.

— « A l'articulation de la nature et de l'artifice : le rite », *Le Genre humain* 12 (1985) : *Les usages de la nature*, p. 233-246 ; repris dans *Féminité de la parole*, 2005, p. 169-186.

— « Féminité de la parole », *Cahiers Confrontations* 13 (1985), p. 77-86 ; repris dans *Féminité de la parole*, 2005, p. 19-32.

— « Le jeu de la parole dans les hauteurs védiques », *La Quinzaine littéraire* 449 (1985) : *Littératures de l'Inde*, p. 4-5.

— « Le corps contractuel des dieux. Remarques sur le rite védique du *tânûnaptra* », *Archives de sciences sociales des religions* 59/1 (1985), p. 17-29 ; repris dans *Cuire le monde*, 1989, p. 225-240. Disponible en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/assr_0335-5985_1985_num_59_1_2342

— « Les chemins du couteau. Remarques sur le découpage dans le sacrifice védique », *L'uomo. Società, tradizione, sviluppo* 9/1-2 (1985), p. 31-44 ; repris dans *Poikilia. Etudes offertes à Jean-Pierre Vernant*, Paris, Editions de l'Ecoles des hautes études en sciences sociales, 1987, p. 249-262, et *Cuire le monde*, 1989, p. 211-224.

1986 « Briques et mots. Observations sur le corps des dieux dans l'Inde védique », dans Ch. Malamoud – J.-P. Vernant (dir.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard ("Le Temps de la Réflexion" 7), 1986, p. 77-98 ; repris dans *Cuire le monde*, 1989, p. 253-273.

— « Georges Dumézil (1898-1986) », avec J. Scheid, dans *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire* 95 (1986-1987), p. 32-35. Disponible en ligne : http://www.persee.fr/web/ouvrages/home/prescript/article/ephe_0000-0002_1986_num_99_95_13530

— Article à la mémoire de Georges Dumézil, *The Times of India*, New Delhi, 23 octobre 1986, p. 8.

— « Note sulla tolleranza e la non-violenza nell'India antica », dans P. C. Bori (dir.), *L'intolleranza: uguali e diversi nella storia*, Bologne, Il Mulino, 1986, p. 171-181.

1987 « Le malencontre de La Boétie et les théories de l'Inde ancienne sur la nature de la société », dans M. Abensour (dir.), *L'Esprit des lois sauvages. Pierre Clastres ou une nouvelle anthropologie politique*, Paris, Seuil, 1987, p. 173-182.

— « L'Hindouisme », dans M. Clévenot (dir.), *L'état des religions dans le monde*, Paris, La Découverte – Cerf, 1987, p. 168-174.

— « Les chemins du couteau. Remarques sur le découpage dans le sacrifice védique », dans *Poikilia*, 1987, p. 249-262 ; repris dans *Cuire le monde*, 1989, p. 211-224.

— « Par cœur. Note sur le jeu de l'amour et de la mémoire dans la poésie de l'Inde ancienne », *Traverses* 40 (1987) : *Théâtres de la mémoire*, p. 183-190 ; repris dans *Cuire le monde*, 1989, p. 295-306.

— « La déesse Croyance », dans L. Giard (dir.), *Michel de Certeau, Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 224-235 ; repris dans *Féminité de la parole*, 2005, p. 225-239.

— « Spéculations indiennes sur le sexe du sacrifice », *L'Écrit du temps* 16 (1987) : *Sites du religieux*, p. 7-28 ; repris dans *La danse des pierres*, 2005, p. 59-81.

— « Parole à voir et à entendre », *Cahiers de littérature orale* 21 (1987) : *Paroles tissées… paroles sculptées*, p. 152-161 ; repris dans *Féminité de la parole*, 2005, p. 33-72.

— « Histoire mythique du rite et du mythe. A propos de l'Inde brâhmanique », *Quaderni del Circolo semiologico siciliano* 22-23 (1987) : *Mito Storia Società*, p. 187-191.

1988 « Dette et devoir dans le vocabulaire sanscrit et dans la pensée brahmanique », dans Ch. Malamoud, *Lien de vie, nœud mortel. Les représentations de la dette en Chine, au Japon et dans le monde indien*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales 1988, p. 187-205.

— « "Maintenant je veux dire autre chose", Note sur le post-stalinisme », *Le Genre humain* 18 (1988) : *Politiques de l'oubli*, p. 45-53.

1989 « Religion et société en Inde : Détours et retours de la tradition. Présentation », *Archives des sciences sociales des religions* 67/1 (1989), p. 5-8. Disponible en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/assr_0335-5985_1989_num_67_1_1368

— « Indian Speculations about the Sex of the Sacrifice », dans M. Feher (dir.) *Fragments for a History of the Human Body* 1/3, New York, 1989, p. 74-103.

— « Les voies étranges de la réincarnation. Aux sources indiennes », *Notre histoire* 63 (1989), p. 32-37.

— « Cosmologie prescriptive. Observations sur le monde et le non-monde dans l'Inde ancienne », *Le Temps de la réflexion* 10 (1989) : *Le monde*, p. 303-325 ; repris dans *La danse des pierres*, 2005, p. 83-104.

— « Jumeaux mythiques et temps humain », *L'Ane : le magazine freudien* 39 (1989), p. 45-47.

1990 « Sans lieu ni date. Note sur l'absence de fondation dans l'Inde védique », dans M. Detienne (dir.), *Tracés de fondation*, Louvain/Paris, Peeters ("Bibliothèque de l'École pratique des hautes études. Sciences religieuses" 113), 1990, p. 183-191.

1991 « Histoire des religions et comparatisme : la question indo-européenne », *Revue de l'histoire des religions* 208/2 (1991), p. 115-121. Disponible en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1991_num_208_2_5195

— « Le Soma et sa contrepartie : remarques sur les stupéfiants et les spiritueux dans les rites de l'Inde ancienne », dans D. Fournier – S. D'Onofrio (dir.) *Le ferment divin*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme ("Ethnologie de la France"), 1991, p. 19-33 ; repris dans *Féminité de la parole*, 2005, p. 205-223. Disponible en ligne : http://terrain.revues.org/4786

— « Crémation et inhumation d'après les textes de l'Inde védique », dans *Incinérations et inhumations dans l'Occident romain aux trois premiers siècles de notre ère*. Actes du colloque international de Toulouse – Montrejeau (IV^e^ Congrès archéologique de Gaule méridionale), 7-10 octobre 1987, Toulouse, 1991, p. 1-8.

— « Une forme d'exotisme : l'absence d'histoire », préface à J. Auberger (trad.), *Ctésias*, *Histoires de l'Orient*, Paris, Les Belles Lettres, ("La roue à livres"), 1991, p. ix-xvi.

1992 « L'arbre aux racines de mensonge », *Quaderni del Circolo semiologico siciliano* 34-35 (1992) : *La menzogna*, p. 3-7.

— « La colère et le désir dans le système des passions royales de l'Inde ancienne », *Psychiatrie française* 23/1 (1992) : *Colères*, p. 8-14.

— « Brothers and Sisters in Brahmanic India », dans D. de Coppet (dir.), *Understanding Rituals*, Londres/New York, Routledge, 1992, p. 37-52.

— « Narrativa silenciosa », dans A. Novaes (dir.), *Tempo e historia*, São Paulo, Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 155-165.

— « La dette au texte : remarques sur la dette constitutive de l'homme dans la pensée de l'Inde ancienne », *Cliniques méditerranéennes* 33-34 (1992) : *De l'argent à la dette*, p. 37-48.

— « Parole, mère plurielle. Observations sur le nombre de mères dans l'Inde ancienne », *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 45 (1992) : *Les mères*, p. 199-216 ; repris dans *Féminité de la parole*, 2005, p. 121-147.

— « La scène sacrificielle. Observations sur la rivalité du mythe et du rite dans l'Inde védique », *Psychanalystes* 41 (1992) : *Destins des rituels*, p. 19-33 ; repris dans *La danse des pierres*, 2005, p. 42-57.

— « Comment les Indiens voient leur propre histoire » (À propos de V. S. Naipaul, *L'Inde, un million de révoltes*, Paris, Plon, 1992), *La Quinzaine littéraire* 612 (1992), p. 28 *sq*.

1993 « Retours à l'Écriture, détournements de l'Écriture. Remarques sur une cérémonie védique dans l'Inde de 1990 », dans É. Patlagean – A. Le Boulluec (dir.) *Les retours aux écritures. Fondamentalismes présents et passés*, Louvain/Paris, Peeters ("Bibliothèque de l'École des hautes études. Section des Sciences religieuses" 99), 1993, p. 157-174 ; repris dans *La danse des pierres*, 2005, p. 105-120.

— « Psychanalyse et sciences des religions », dans P. Kaufmann (dir.), *L'apport freudien*, Paris, Bordas, 1993, p. 587-593 ; repris dans *Féminité de la parole*, 2005, p. 149-167.

— « Critique et critique de la critique de l'orientalisme », dans C. Gyss-Vermande (dir.), *Livre blanc de l'orientalisme français*, Paris, Société asiatique, 1993, p. 87-91.

— « La dénégation de la violence dans le sacrifice védique » (en russe), *Vestnik drevnej istorii* 206 (1993), p. 79-88.

1994 « La dénégation de la violence dans le sacrifice védique », *Les Cahiers de Gradhiva. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* 15 (1994), p. 35-42 ; repris dans *Féminité de la parole*, 2005, p. 241-260.

— « La danse des pierres. Remarques sur un poème de l'Inde ancienne », dans M-L. Mallet (dir.), *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*, Actes de la décade de Cerisy, juillet 1992, Paris, Galilée, 1994, p. 571-579 ; repris dans *La danse des pierres*, 2005, p. 143-161.

— « Remarques sur la dissuasion dans l'Inde ancienne », *Puruṣārtha* 16 (1994) : *Violence et non-violence en Inde*, p. 53-60.

— « Un corps fait de mots », dans C. Conio (dir.) *La parola creatrice in India e nel Medio Oriente*. Actes du séminaire de la faculté de Lettres de l'Université de Pise, 29-31 mai 1991, Pise, Giardini, 1994, p. 35-42.

— « Présentation », dans *Archives des sciences sociales des religions* 85 (1994) : J. Scheid – F. Schmidt (dir.), « Oubli et remémoration des rites. Histoire d'une répugnance », p. 5-8. Disponible en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/assr_0335-5985_1994_num_85_1_1422).

1995 « Remarques sur la notion de lieu dans le Veda (à propos du terme *avasāna*) », dans J-C. Carrière et al. (dir.) *Inde, Grèce ancienne. Regards croisés en anthropologie de l'espace*, Actes du colloque international de Besançon, 4-5 décembre 1992, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 153-162.

— « La nuit du temps. Note sur le passage des jours d'après un rite et un mythe de l'Inde ancienne », *L'inactuel* 3 (1995) : *Intérêts de la psychanalyse*, p. 45-53 ; repris dans *Le jumeau solaire*, 2002, p. 55-65.

— « Les observances alimentaires dans l'hindouisme », *Nervure* 6 (1995), p. 30-34. (Communication présentée au Colloque « Psychologie et alimentation : religions », 6 octobre 1994).

— M. Detienne – G. Hamonic (dir.), *La déesse Parole. Quatre figures de la langue des dieux*, série d'entretiens entre G. Charachidzé, M. Detienne, G. Hamonic, Ch. Malamoud et C. Severi, Paris, Flammarion ("Idées et Recherches"), 1995.

— « Croyance et confiance : le paiement des actes rituels dans l'Inde ancienne », dans M. Aglietta – A. Orléan (dir.), « Souveraineté, légitimité de la monnaie », *Cahiers Finance Ethique Confiance,* AEF – CREA, Paris, 1995, p. 99-129.

1996 « L'arbre aux racines de mensonge. Variations indiennes sur le vrai et le faux », *L'inactuel* 6 (1996) : *Mensonges, vérités*, p. 69-80 ; repris dans *Féminité de la parole*, 2005, p. 73-91.

— « Crémation et ablutions dans les rites funéraires de l'Inde », *Psynergie*, décembre 1996, p. 11-14.

1997 « Noirceur de l'écriture. Remarques sur un thème littéraire de l'Inde ancienne », dans V. Alleton (dir.), *Paroles à dire, paroles à écrire. Inde, Chine, Japon*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1997, p. 85-113 ; repris dans *Le jumeau solaire*, 2002, p. 127-146.

— « Quand l'Europe s'inquiétait du Bouddha » (à propos de R.-P. Droit, *Le culte du néant. Les philosophes et le Bouddha*, Paris, Seuil, 1997), *Le Monde*, 31 janvier 1997, p. IX.

1998 « Croyance, crédulité, calcul politique, présentation et traduction commentée de l'*Arthaçâstra* de Kautilya, livre XIII, chapitres 1 et 2 », *Futur antérieur* 41-42/2 (1997-1998), p. 187-200. Disponible en ligne : http://multitudes.samizdat.net/Croyance-credulite-calcul

— « Rite, simulacre, théâtre. Observations sur les éléments dramatiques dans le culte solennel védique », *Puruṣārtha* 20 (1998) : *Théâtres indiens*, p. 25-43 ; repris dans *La danse des pierres*, 2005, p. 121-141.

— « L'animal sacrifiant », dans F. Hartog – P. Schmitt – A. Schnapp (dir.), *Pierre Vidal-Naquet, un historien dans la cité*, Paris, La Découverte, 1998, p. 123-137 ; repris dans *Féminité de la parole*, 2005, p. 187-204.

1999 « Modèle et réplique. Remarques sur le paradigme du sacrifice humain dans l'Inde védique », *Archiv für Religionsgeschichte* 1/1 (1999), p. 27-40 ; repris dans *Le jumeau solaire*, 2002, p. 107-125.

— « Nous sommes le nombre », *Fait de l'analyse* 7 (1999) : *Les morts*, p.89-103.

— « Moïse et ses frères », *L'inactuel* nouvelle série 2 (1999) : *L'idée de meurtre*, p. 107-114.

— « Préface » dans J. Bronkhorst, *Langage et réalité : sur un épisode de la pensée indienne*. Turnhout, Brepols ("Bibliothèque de l'École des hautes études. Sciences religieuses" 105), 1999, p. 3-4.

2000 « Tenir parole, retenir sa voix », dans *Dispositifs de parole. L'inactuel*, nouvelle série 5 (2000), p. 215-225 ; repris dans *Féminité de la parole*, 2005, p. 93-109.

— « Du comparatisme à la xenologie », *L'Infini* 72 (2000), p. 82-85.

2001 « Le fleuve et les mots », *La Sorgue* 3 (2001), p. 17-22 ; repris dans *Féminité de la parole*, 2005, p. 111-119.

— « Le corpus védique », dans L. Giard – Ch. Jacob (dir.), *Des Alexandries* I : *Du livre au texte*, Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 135-148.

2002 « Les contours de la mémoire dans l'Inde brahmanique », *Annales. Histoire, Sciences sociales* 57/2 (2002) : 24e Conférence Marc Bloch, p. 1151-1162. Disponible en ligne : http://cmb.ehess.fr/document104.html

— « Le thème de l'ennui chez Platonov », *L'Inactuel,* nouvelle série 8 (2002) : *L'avenir des illusions*, p. 37-44.

— « La découverte de l'incomplétude », dans C. Botella (dir.) *Penser les limites. Écrits en l'honneur d'André Green*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002, p. 71-78 ; repris dans *La danse des pierres*, 2005, p. 33-41.

— « Notas sobre a noção de autonomia na civilisaçao indiana », dans A. Novaes (dir.), *O avesso da liberdade*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 229-236.
— « Doctors as Characters in Sanskrit Narrative Literature », dans A. Salema (dir.) *Ayurveda at the Crossroads of Cure and Care*, Lisbonne/Poona, Centro de Historia de Alem-Mar, 2002, p. 24-31.
— « A Body Made of Words and Poetics Meters », dans D. Shulman – G. G. Stroumsa (dir.), *Self and Self-Transformation in the History of Religions*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2002, p. 19-28 ; repris dans *La danse des pierres*, 2005, p. 15-32.

2003 « La plus vieille histoire de l'Inde », *L'Histoire* 278 (2003), p. 8-13.

2004 « Un vent violent m'a séparé de moi », *L'Inactuel* nouvelle série 10 (2004) : *Le singulier*, p. 9-18.
— « Der Mensch unter den Tieren, Mythologie und Ritual des alten Indie », dans H. Böhme – F.-Th. Gottwald – Ch. Holtorf (dir.) *Tiere, eine andere Anthropologie*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau Verlag, 2004, p. 199-205.
— « Devenir Père, devenir offrande, acquérir un corps d'ancêtre dans l'Inde védique et hindoue », dans F. Lenoir – J.-Ph. de Tonnac (dir.), *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*, Paris, Bayard, 2004, p. 759-768.
— « A Note on *abīṣṭakā* (Taittirīya-Araṇyaka I) », dans A. Griffiths – J. E. M. Houben (dir.), *The Vedas, Texts, Language & Ritual. Proceedings of the Third International Vedic Workshop, Leiden 2002*, Groningen, Egbert Forsten, 2004, p. 448-455.

2005 « Trente-trois dieux et encore Qui ? : l'Inde ancienne et le fantôme du monothéisme », *Penser/rêver* 7 (2005), p. 177-186.
— « La preuve par l'ombre », *Sigila* 16 (2005) : *L'ombre/A sombra*, p. 9-17.
— « La philosophie indienne et nous », avec Bernard Faure – Michel Hulin – Roger-Pol Droit, *Le Débat* 137 (2005), p. 40-59.
— « Sous le regard de l'Occident », *Le débat* 137 (2005), p. 50-53.
— « La parole est une femme (à propos de l'Inde ancienne) », *Psychiatrie française*. 36/1 (2005) : *Les Conférences de Lamoignon* : *Le langage* ("L'homme qui parle" 3), p. 50-68.

2006 « *Sur une forme d'argumentation dans l'Arthaśāstra* », *Rue Descartes* 54 (2006) : *Les rationalités de l'Inde*, p. 65-70.
— « *Grammaire* des sexes. Remarques sur l'Inde ancienne », *Littérature* 142 (2006) : *La différence sexuelle en tous genres*, p. 81-87.
— « Ce que dit la bouche de la vache », préface à L. Bhattacharya, *La Descente du Gange : Gangavataran*, Paris, L'Asiathèque ("Langues et mondes"), 2006, p. 7-12.
— « Préface » dans D. Shulman, *Ta'ayush : Journal d'un combat pour la paix, Israël Palestine 2002-2005*, Paris, Seuil ("La librairie du xxie siècle"), 2006, p. 11-18.
— « Transitions et emboîtements. Note sur la frontière dans l'Inde ancienne », dans D. Ducard – C. Normand, *Antoine Culioli, un homme dans le langage. Actes du colloque de Cérisy-la-Salle*, juin 2005, Paris, Ophrys (2006), p. 146-159.
— « L'Est de nos vies », dans M. Calle-Gruber – M. O. Germain (dir.) *Genèses généalogies genres. Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*. Galilée – Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 57-64.

— « Fixer l'éphémère », *Le monde diplomatique*, juillet 2006. Disponible en ligne : http://www.monde-diplomatique.fr/2006/07/MALAMOUD/13622

2007 « La littérature sanscrite à vol d'oiseau », *Le Magazine littéraire* 3 (2007), p. 40-41.

— « Préface » dans A. Nandy, *L'ennemi intime : perte de soi et retour à soi sous le colonialisme*, Paris, Fayard ("Les Quarante piliers : Matériaux"), 2007, p. 11-17 (traduction de *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Oxford University Press, 1983).

2008 « Préface » dans P. Rabault-Feuerhahn, *L'archive des origines : Sanskrit, philologie, anthropologie dans l'Allemagne du XIX^e siècle*, Paris, Cerf ("Bibliothèque franco-allemande"), 2008, p. I-VI.

— « Trente-trois dieux et encore "qui" ? », dans S. Théodorou (dir.) *Lexiques de l'incertain*, Parenthèses ("Savoirs à l'oeuvre"), 2008, p. 96-111.

2009 « Imagination, ritual, political devices », *Rivista degli studi orientali* 81/1-4 (2009), p. 27-34.

— « En Inde ancienne : le sacrifice au travail. Labeur rituel, fabrication poétique : deux aspects du travail dans l'Inde védique », *Europe* 964-965 (2009), p. 270-288.

— « Joutes dharmiques. Note sur la volonté de donner, le refus de recevoir et la force contraignante de la vérité », *Ateliers d'anthropologie* 33 (2009). Disponible en ligne : http://ateliers.revues.org/8198

— « Entendre et voir avec Jean-Pierre Vernant », *Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli, Sezione di archeologia e storia antica* 15-16 (2008-2009), p. 9-16.

— « The Skin and the Self: A Note on the Limits of The Body in Brahmanic India », *Paragrana* 18/1 (2009) p. 45-52 ; repris dans A. Michaels – C. Wulf (dir.), *Images of the Body in India*, 2011.

2010 « Préface » dans Ch. Jumel, *Kōḷam Kaḷam : Peintures rituelles éphémères de l'Inde du Sud*, Paris, Paul Geuthner, 2010, p. 1-3.

— « Rêve, deuxième personne du singulier », dans B. Clément – M. Segarra (dir.) *Rêver, croire penser autour d'Hélène Cixous*, Paris, Campagne Première, 2010, p. 44-48.

— « Les dieux pluriels, le serpent Reste. Note sur la mythologie hindoue ». À propos de l'exposition *Miniatures et peintures indiennes*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2010. Publication en ligne. Disponible à l'adresse : http://expositions.bnf.fr/inde/arret/01.htm

2011 « The Skin and the Self: A Note on the Limits of The Body in Brahmanic India », dans A. Michaels – C. Wulf (dir.), *Images of the Body in India: South Asian and European Perspectives on Rituals and Performativity*, Londres/New York/New Delhi, Routledge, 2011, p. 37-44.

— « Hindous, Indiens », dans S. Duplaix et F. Bousteau (dir), *Paris-Delhi-Bombay… L'Inde vue par des artistes indiens et français*. Catalogue de l'exposition (mai-septembre 2011), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011, p. 114-115.

— « Deux figures de l'amitié », *L'histoire comme impératif ou « La volonté de comprendre ». Actes du colloque en hommage à Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, Naples, 24-27 novembre 2008*. Naples, Centre Jean Bérard – Paris, diff. De Boccard ("Cahiers du Centre Jean Bérard" 23), 2011, p. 17-22.

Articles encyclopédiques

1981 « Inde védique », dans Y. Bonnefoy (dir.), *Dictionnaire des mythologies* I, Paris, Flammarion, p. 541-545.

— « Le soma et l'échange », dans Y. Bonnefoy (dir.), *Dictionnaire des mythologies* II, Paris, Flammarion, p. 204-206.

1984 « *Arthaśāstra* », dans « *Supplément* I » à l'*Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1984, p. 135-136 ; repris dans *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 3, Paris 1995, p. 75-77).

— « *Kāma* », dans « *Supplément* I » à l'*Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1984, p. 715-718 ; repris dans *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 13, Paris 1995, p. 249-252).

1987 « Civilisation de l'Indus », dans P. Vidal-Naquet (dir.) *Atlas historique. Histoire de l'humanité*, Paris, Hachette, 1997, p. 22-23.

— « Les empires indiens », dans P. Vidal-Naquet (dir.) *Atlas historique. Histoire de l'humanité*, Paris, Hachette, 1997, p. 56-57.

— « Le monde indien depuis l'Indépendance », dans P. Vidal-Naquet (dir.) *Atlas historique. Histoire de l'humanité*, Paris, Hachette, 1997, p. 302-303.

1988 « Hindouisme : Écritures et traditions », Ch. Baladier (dir.), *Le grand atlas des religions*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1988, p. 218-219.

— « Hindouisme : Organisation, règles et pouvoirs », dans Ch. Baladier (dir.), *Le grand atlas des religions*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1988, p. 252-254.

1990 « La voix et le sacré » dans *Le grand atlas des littératures*, section« Littératures de la voix », Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 78-79.

— « L'Inde », dans *Le grand atlas des littératures*, section « Littératures de la voix », Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 96-97.

— « *Ātman* (Soi) », dans J. Deschamps – F. Duchesneau – S. Auroux (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle, Les notions philosophiques* II, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 2801-2802.

— « *Brahman* (énigme sacrée) », dans J. Deschamps – F. Duchesneau – S. Auroux (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle, Les notions philosophiques* II, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 2815-2816.

— « *Dharma* (ordre, loi) », dans J. Deschamps – F. Duchesneau – S. Auroux (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques* II, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 2826-2828.

— « *Dharmin* (porteur de propriétés) », dans J. Deschamps – F. Duchesneau – S. Auroux (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques* II, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 2829.

— « *Māyā* (pouvoir magique, pouvoir d'illusion, illusion cosmique) », dans J. Deschamps – F. Duchesneau – S. Auroux (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques* II, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 2860.

— « *Puruṣa* (homme, monade spirituelle) », dans J. Deschamps – F. Duchesneau – S. Auroux (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques* II, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 2887.

— « *Puruṣārtha* (but de l'homme) », dans J. Deschamps – F. Duchesneau – S. Auroux (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques* II, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 2888-2889.

— « Satya (réel ; vrai ; vérité) », dans J. Deschamps – F. Duchesneau – S. Auroux (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques* II, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 2905-2906.

— « Religions (Histoire des) et anthropologie », dans P. Bonte et M. Izard (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 625-626.

— « Le Véda et le panthéon védique » ; « Le Mahâbhârata et le Râmâyana, les trésors de l'imaginaire indien » ; « les Purâna, les grands dieux de l'hindouisme » ; « La religion des Jaïns : la voie du salut » ; « Le sikhisme, l'adoration du Livre sacré » ; « Le yoga, discipline du souffle, isolement de l'esprit » ; « Le dogme du *karma* et les règles du *dharma* » ; « Le Gange, fleuve céleste », dans Ch. Baladier – J. P. Lapierre (dir.), *La petite encyclopédie des religions*, Paris, Réunion des musées nationaux, Éditions du Regard, p. 56-71.

2004 « Mir », dans B. Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, p. 803- 808.

Entretiens

1993 Entretien avec Tony Lévy sur l'histoire religieuse de l'Inde, *Courrier de l'Unesco*, mai 1993, p. 4-8 et 49-50.

1996 *La civiltà indiana e il Veda*, dans G. Barcelloni (dir.), *Il pensiero indiano* 1, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rai ("Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche"), 1996.

— *Il sapere vedico*, dans G. Barcelloni (dir.), *Il pensiero indiano* 2, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rai ("Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche"), 1996.

— *Le speculazioni indiane sul linguaggio*, dans G. Barcelloni (dir.), *Il pensiero indiano* 3, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rai ("Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche"), 1996.

2003 « Regards sur l'Inde védique : Rencontre avec Charles Malamoud », *Europe* 888 (2003), p. 231-244.

2004 « Puissance de la parole : entretien avec Charles Malamoud », *Ligne de risque* 20 (2004) : *La parole védique*, p. 5-14.

2005 « Rencontres avec Charles Malamoud (1) : Marine Esposito Vegliante, Charles Baladier, Laurence Kahn », *Les Lettres de la Société de Psychanalyse Freudienne* 15 (2005) : *Construction dans l'analyse*, p. 173-196.

2006 « Rencontres avec Charles Malamoud (2) : Marine Esposito Vegliante, Charles Baladier », *Les Lettres de la Société de Psychanalyse Freudienne* 16 (2006) : *Clinique de la honte*, p. 179-198.

2007 « Rencontres avec Charles Malamoud (3) : Marine Esposito Vegliante, Patrick Guyomard, Laurence Kahn », *Les Lettres de la Société de Psychanalyse Freudienne* 17 (2007) : *Le « contre »-transfert*, p. 123-148.

2008 « Freud in sanscrito. Intervista con Charles Malamoud », entretien avec Livio Boni, *Psiche* 1 (2008), p. 41-47.

2011 « Freud en sanscrit », dans L. Boni (dir.), *L'Inde de la psychanalyse : le sous-continent de l'inconscient*, Paris, Campagne Première, 2011, p. 259-269.

Traductions des publications de Charles Malamoud

1983 *Debts and Debtors*, Delhi, Oxford University Press, 1983 ; traduction anglaise de *Puruṣārtha* 4 : *La dette*, 1980.

1988 « Paths of the Knife: Carving up the Victim in Vedic Sacrifice », dans R. F. Gombrich (éd.), *Indian Ritual and its Exegesis. Oxford University Papers on India* 2/1, Delhi, Oxford University Press, p. 1-14 ; traduction anglaise de l'article « Les chemins », 1985.

— « The Contractual Body of the Gods: Remarks on the Vedic Rite of *Tānūnaptra* », dans R. F. Gombrich (éd.), *Indian Ritual and its Exegesis. Oxford University Papers on India* 2/1, Delhi, Oxford University Press, p. 15-31 ; traduction anglaise de « Le corps », 1985.

1992 « Especulaciones indias sobre el sexo del sacrificio », dans R. Nadaff – N. Tazi – M. Feher (dir.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* 1, Madrid, Taurus, 1992, p. 75-104 ; traduction espagnole de « Indian Speculations », 1989).

1994 *Cuocere il mondo. Rito e pensiero nell'India antica*, Milan, Adelphi ("Il ramo d'oro" 25), 1994 ; traduction italienne de *Cuire le monde*, 1989, par A. Comba.

1997 *Cooking the World: Ritual and Thought in Ancient India*, Oxford University Press ("French studies in South Asian culture and society" 8), 1997 ; traduction anglaise de *Cuire le monde*, 1989, par D. White.

2000 « The Sacrificial Scene: Remarks on the Rivalry Between Myth and Ritual in Vedic India », *ARC* 28 (2000), p. 31-51 ; traduction anglaise de « La scène sacrificielle », 1992, par A. Sandness.

2003 « Remarks on Dissuasion in Ancient India », dans G. Tarabout – D. Vidal – E. Meyer (éd.), *Violence/Non-Violence: Some Hindu Perspectives,* New Delhi, Manohar, 2003, p. 209-218 ; traduction anglaise de « Remarques » 1994.

2005 *La danza delle pietre. Studi sulla scena sacrificale nell'India antica*, Milan, Adelphi ("I peradam" 7), 2005 ; traduction italienne de *La danse des pierres*, 2005, par R. Donatoni.

2005 *Ispec' mir, ritual i mysl' v drevney Indii*, Moscou, Vostocnaya Literatura, RAN ; traduction russe de *Cuire le monde*, 1989, par V. Lissenko.

2006 *El gemelo solar*, Mexico, Siglo XXI, 2006 ; traduction espagnole de *Le jumeau solaire*, 2002, par L. Ponce.

2007 *Il gemello solare*, Milan, Adelphi ("I peradam" 9), 2007 ; traduction italienne de *Le jumeau solaire*, 2002, par V. Vergiani.

2008 *Femminilità della parola. Miti e simboli dell'India antica*, Rome, La parola, 2008 ; traduction italienne de *Féminité de la parole*, 2005, par D. Capuano.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction
Caterina Guenzi et Silvia D'Intino V

– I – Penser le rite

The *Dakṣiṇā* and The Development of Sacrifice
Jan C. Heesterman 3

Les perfectibles (*sādhyá*) entre circularité et causalité du rituel védique
Jan E. M. Houben 11

Practical Aspects of Vedic Ritual
Ganesh U. Thite 45

Ciguë et libation
Roberto Calasso 55

Pouvoir des noms des dieux, formes poétiques et pratiques rituelles : l'orphisme classique
Claude Calame 65

– II – Entre les textes

The Praise of the Aśvins and the Enigma of the Mahābhārata
Christopher Minkowski 79

Sous le sceau de Mahāvairocana : le rôle des « lettres brahmiques » dans la mise en valeur de la langue japonaise
Jean-Noël Robert 93

Les représentations du monde et des langues : le cas chinois
Viviane Alleton 105

Patañjali and the Beginnings of Dharmaśāstra:
An Alternate Social History of Early Dharmasūtra Production
Patrick Olivelle 117

– III – Forêt / clairière

Tampering with Nature
David Shulman 137

La forêt et le renoncement, le village et la femme dans l'œuvre romanesque de Bankim Chandra Chatterji (1838-1894) : choix poétique et rappel conceptuel
France Bhattacharya 155

Des divinités qui meurent. Réflexions sur les nymphes
John Scheid 163

Pluie de mangues
Francis Zimmermann 173

– IV – Poétiques

From Rasa Seen to Rasa Heard
Sheldon Pollock 189

Aesthetica in nuce dans le mythe d'origine du théâtre indien
Lyne Bansat-Boudon 209

Le théâtre indien et la séance chamanique
Edwin Gerow 235

Poésie & croyance
Michel Deguy 259

Publications de Charles Malamoud (1965-2011) 271